El idioma materno

Fabio Morábito

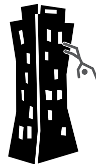
narrativasextopiso



El idioma materno

El idioma materno

Fabio Morábito



Este libro fue escrito gracias a una beca del
Sistema Nacional de Creadores del Conaculta.

Primera edición: 2014

Fotografía de portada
Álvaro Alejandro

París #35-A
Colonia Del Carmen,
Coyoacán, C.P. 04100, México, D.F.

Sexto Piso España, S. L.
c/ Los Madrazo, 24, bajo A
28014, Madrid, España.

www.sextopiso.mx

Diseño
Estudio Joaquín Gallego

Formación
Quinta del Agua Ediciones

ISBN: 978-607-7781-69-1

Impreso en México

ÍNDICE

SCRITTORE TRADITORE

A los siete años me enamoré de un compañero del colegio. Me habría podido enamorar de una niña, pero en mi escuela los niños y las niñas estaban separados, así que me enamoré de la única niña que estaba a mi alcance, y esa era Massimo P., un niño tímido de facciones delicadísimas que no hablaba con nadie. Era el primer día de colegio, estábamos en el recreo y Massimo se acercó a pedirme que le amarrara los cordones de los zapatos. Se veía desvalido entre tantos niños que gritaban correteando en el patio y quedé prendado de su hermosura y su fragilidad. «Pareces una niña», le dije, y él, quizá acostumbrado a oír eso, se limitó a sonreír. Acabó el recreo y regresamos al salón de clase. Su lugar estaba separado del mío por dos hileras, ni una sola vez volteó a verme y pensé que se había olvidado de mí. Llegó la hora de la lectura. Cada uno debía leer en voz alta algunos trozos de un cuento que venía en el libro. Leyeron unos cuantos niños antes de que el maestro señalara a Massimo. Él puso su dedo sobre el inicio del párrafo y pronunció la primera palabra; mejor dicho, la balbuceó; en la segunda palabra volvió a atorarse, y también en la siguiente. Leía tan

mal, que no pudo concluir la frase, el maestro perdió la paciencia y le dijo a otro que siguiera leyendo. Acepté la triste verdad: Massimo P., a pesar de su apariencia angelical, era un burro redomado. Entonces llegó mi turno. Tomé una decisión repentina: leer peor que Massimo. Pienso que, de haberlo hecho, ahora sería un hombre mejor del que soy. Si hay episodios decisivos en la infancia, ése fue uno de ellos, porque después de equivocarme adrede en la primera línea me di cuenta de que no podría seguir estropeando una palabra más y me solté a leer con una fluidez que el maestro aprobó con un gesto de admiración. Esto es leer bien, dijo, y creo que fue entonces que vislumbré que mi vocación sería escribir libros, casi al mismo tiempo que conocí el sabor de la traición. Siempre he pensado que son dos vocaciones estrechamente unidas.

ROBAR

A la edad de trece años robaba dinero a mis padres. Sustraía todos los días las monedas suficientes para ir al cine, al que iba siempre solo, huyendo del clima agobiante de mi casa. Iba a la primera función vespertina, cuando el cine estaba prácticamente vacío. No recuerdo una sola película, un solo título, una sola imagen de lo que desfilaba ante mis ojos. Creo que el sentimiento de ser un ladrón me impedía disfrutar del espectáculo y procuraba no mirar a la cara a la empleada de la taquilla que, estaba seguro, adivinaba de dónde venía el dinero con que pagaba el boleto. Casi no tenía amigos en esa época, mi desempeño en el colegio había caído en picada y el cine era mi único alivio. Robaba a la misma hora, después de comer, aprovechando la breve siesta de mis padres. Me temblaban las manos al hurgar en los bolsillos del saco de mi padre y en el monedero de mi madre. Reconocía al tacto las monedas que necesitaba sustraer y sólo me llevaba la cantidad justa para la entrada, ni una moneda más. Ignoro qué repercusión tuvieron esos hurtos en mi vida y me he preguntado si no influyeron en mi inclinación literaria; si la escritura no ha sido una prolongación

de ellos, porque me otorgaron, junto con la vergüenza y el remordimiento, una tendencia introspectiva que más tarde me llevó a leer muchos libros y escribir yo mismo unos cuantos. No me arrepiento pues de esos hurtos y pienso incluso que habría que enseñar en los talleres literarios a robar pequeñas cantidades de dinero, porque cuando se escribe con intensidad se está en realidad robando, sustrayendo de los bolsillos del lenguaje las palabras necesarias para aquello que uno quiere decir, justo esas palabras y ni una más. Todavía hoy, después de muchos años, acostumbro levantarme muy temprano para escribir, cuando todo el mundo está dormido. No concibo la escritura como una actividad preclara, sino furtiva. Busco las monedas justas para huir del clima agobiante de siempre. Como me levanto muy temprano, mis amigos me admiran por mi disciplina.

LADRÓN Y CENTINELA

Cuando empecé a escribir me impuse un horario estricto: despertar todos los días a las 5:30 de la mañana para escribir al menos tres horas, salvo los domingos. Con altas y bajas lo he mantenido durante más de treinta años. Me lavo la cara, preparo un café y me pongo a escribir. No sé qué fue primero, si mi gusto por la escritura o por estar despierto cuando los demás duermen todavía. De niño, cuando iba a la escuela junto con mi hermano, él se adelantaba varios metros. Menor que él, tenía que esforzarme para mantener su paso. El día que mi madre me dio permiso para ir solo desperté muy temprano para adelantármele y me adelanté tanto, que fui el primero en llegar al colegio, cuando todavía era de noche. Mi hermano dormía aún, todos dormían aún. Esas salidas a destiempo se hicieron costumbre. Tal vez llegaba tan temprano al colegio como una forma de suplir mi bajo rendimiento escolar. Ser el testigo de las primeras ventanas encendidas me hacía sentir un centinela y creo que a la larga determinó mi inclinación por la escritura, a juzgar por el hecho de que siempre escribo en esta hora de patrullaje sigiloso, mientras los demás

duermen. La gente va despertando mientras escribo, y es como haberles cuidado el sueño. Hay algo de centinela en escribir tan temprano, o de ladrón, o de ambas cosas. El ladrón con su sigilo cuida el sueño de sus víctimas, y el centinela, por su parte, ¿no usurpa algo a quienes están bajo su cuidado? ¿No se queda con algo de ellos de manera indebida? A fuerza de vigilarse mutuamente, centinelas y ladrones han terminado por parecerse y de lejos es difícil saber quién es quién. El escritor, en cierto modo, los fusiona, porque protege y roba, sustrae y aprovisiona al mismo tiempo. Escribo cuando los demás duermen todavía y por lo tanto escribo para que nadie despierte, para que sigan dormidos. Soy el que protege pero también el que acecha, el que le cuida la espalda a los otros y el que escribe a sus espaldas, la cabeza siempre inclinada sobre la escritura, como sólo la escritura es capaz de inclinar una cabeza.

LA VANIDAD DE SUBRAYAR

Un amigo mío, al que ya no veo, no abría un libro sin tener un lápiz a la mano para subrayar lo que le gustaba. Era indiferente el género del libro: poesía, novela, historia, ensayo político o científico. Leer y subrayar para él eran casi sinónimos. Tardé cierto tiempo en entender por qué me producía tanta incomodidad su ansia por dejar alguna marca visible en las páginas de sus libros. Él aspiraba a escribir, tenía un indudable talento para ello, pero algo lo bloqueaba secretamente. Bastante mayor que yo, no había publicado una sola línea. Ahora creo que su manía de subrayar fue una de las causas de su esterilidad. Para empezar, era la coartada perfecta para no tener ningún libro prestado, pues se supone que uno no debe subrayar un libro que tiene que devolver. Así, en su vasta biblioteca no había un solo libro ajeno, todos eran suyos y, como eran suyos, podía subrayarlos libremente. Pronto entendí que había caído en un círculo vicioso y que no los subrayaba porque eran suyos, sino que, al ser suyos, *tenía* que subrayarlos. En cierto modo, no eran verdaderamente suyos hasta que no tuvieran algún subrayado. Llegó a confesarme que habría sido capaz de

reconocer sus subrayados en medio de miles de otros, no sólo por el tipo de rayas que hacía, que a mí en verdad me parecían perfectamente normales, sino por el tipo de cosas que le gustaba destacar. Pero cuando le pregunté qué eran esas cosas tan peculiares, sólo hizo un gesto vago e intuí que ese hombre varios años mayor que yo nunca publicaría nada. Subrayaba de manera compulsiva como un sustituto de la escritura misma. Al subrayar tanto se defendía de los libros, que mantenía a raya con sus rayas. Por eso nunca se animó a escribir uno. No habría soportado que alguien subrayara un libro escrito por él, pues aspiraba a escribir un libro perfecto, un libro subrayable de la primera hasta la última palabra, y encontrarse con un lector que sólo hallara algunas partes dignas de subrayarse, lo habría sumido en una profunda consternación.

LOS DEMASIADOS LIBROS

Hay árboles en los que se apoya un bosque. Puede que no sean los árboles más viejos, ni los más grandes ni los más altos; puede que no se distingan de la mayoría de los otros árboles, pero por algún motivo son las plantas que dieron un paso decisivo en el subsuelo, que inclinaron el tronco en la dirección debida en el momento debido y abrieron el camino a sus congéneres para transformar en bosque una simple arboleda. Lo mismo ocurre con los libros. En unos cuantos de ellos se apoya nuestra biblioteca. Puede que no sean los más viejos, ni los que más amemos, ni los que hayamos leído más veces, pero por algún motivo han determinado la dirección y el carácter del conjunto. En mi caso, uno de estos libros es *El extranjero*, de Albert Camus, un libro que me ha marcado en mi adolescencia y que, cada vez que lo releo, me gusta menos. Sin embargo, reconozco en él un ascendente sobre los otros libros de mi biblioteca, y ésta me parece impensable sin su presencia. Otro puntal de mi estantería es *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett. Al revés de *El extranjero*, cada vez que lo releo, me gusta más. Sobre estas dos columnas de Hércules se sostiene mi biblioteca. Pero

el símil es exagerado, pues mi biblioteca no tiene nada de hercúleo, siendo harto modesta, tanto en cantidad de libros como en rarezas. Cuando ha caído en mis manos algún libro raro, de esos que hacen la delicia de los coleccionistas, lo he regalado en seguida. Carezco del menor orgullo bibliófilo y me aterran esas grandes bibliotecas que a la muerte de su dueño son adquiridas por alguna fundación o universidad. Un escritor de narrativa o de poesía que posea más de mil libros empieza a ser sospechoso. Para qué escribe, me pregunto. Sólo debería escribirse para paliar alguna carencia de lectura. Ahí donde advertimos un hueco en nuestra biblioteca, la falta de cierto libro en particular, se justifica que tomemos la pluma para, de la manera más decorosa posible, escribirlo nosotros. Escribir, pues, como un correctivo. Escribir para seguir leyendo.

EL CABALLO DE TROYA

Después de diez años de asedio infructuoso, los griegos, al parecer, se han ido, dejando un enorme caballo de madera delante de Troya. Los troyanos se acercan circunspectos. Discuten durante tres días si es mejor introducir el caballo en la ciudad o prenderle fuego. Entre ellos está Tairis, ciego de nacimiento y cuya agudeza de oído es legendaria. Después de tres días cunde la desesperación entre los guerreros griegos que se hallan en el vientre de la bestia. Sedientos y debilitados, han guardado un silencio absoluto por temor a ser descubiertos, sobre todo por Tairis, a quien Odiseo conoce. Al amanecer del cuarto día Tairis escucha un sonido casi imperceptible proveniente del interior del caballo. Se queda inmóvil. ¿Dónde y cuándo escuchó algo semejante? Ya recuerda: de joven acompañó a su padre comerciante en un largo viaje y visitaron Ítaca, cuyo rey, Odiseo, los recibió en su casa. Recuerda el tintineo de la pulsera de oro del joven rey, que ahora ha vuelto a oír. Tairis va a hablar con el rey Príamo y le comunica que Odiseo está dentro del caballo; con él, de seguro, hay otros guerreros, posiblemente la crema y nata del ejército griego. La treta

ha sido descubierta. Príamo le ordena que no abra la boca. Sabe que si se corre la voz, la gente quemará el caballo y el fuego hará irreconocibles los cuerpos de los que ahí se esconden. Él lleva diez años imaginando los rostros de Odiseo, de Agamemnón y Menelao. Quiere verlos y, después del trato cruel que ha sufrido su adorado Héctor a manos de Aquiles, quiere *que lo vean*, que lo último que vean antes de morir sea su rostro y el de la esplendente Troya, que resistió a su asedio. Luego los colgará en la llanura, y los griegos, ante la visión de sus jefes ahorcados, se irán para siempre. Ordena pues introducir el caballo en la ciudad. No cuenta con el ruidoso festejo que esa noche estalla en todos los rincones y ablanda la vigilancia de los soldados. Los griegos logran deslizarse fuera del caballo y abrir las puertas. Algunos dicen que Odiseo, conociendo a Príamo, agitó su pulsera adrede.

LOS NOMBRES DE LOS MUERTOS

Los niños deberían aprender a leer y a escribir no por medio de sustantivos (casa, mamá, árbol, montaña), sino de nombres: Luis, Susana, Juan, Filiberto. Si digo montaña, todo el mundo sabe de lo que hablo, imaginará una montaña y hasta podrá dibujarla, pero si digo Patricia, la gente preguntará: ¿Qué Patricia? Tan palabra es Patricia como montaña, tan existentes son las Patricias como las montañas, pero mientras todas las montañas se parecen entre sí, y por eso pueden dibujarse, ninguna Patricia se parece a otra. Aprender a escribir con vocablos que carecen de un referente preciso, que no remiten a ningún objeto y a ninguna idea y que, como las piedras de los ríos, han perdido su significado a fuerza de tanto frotamiento, les enseñaría a los niños a valorar el sinsentido de las palabras, a repetirlas sin más, con perplejidad o alegría, lo que afinaría su capacidad conjetural, idiomática y, de paso, su oído. Y para no caer en el abstraccionismo y dotar a los nombres de una seriedad fuera de toda duda, ahí están los nombres de los muertos. Las clases de escritura se trasladarían a los cementerios, donde los

niños se pasearían entre las tumbas para deletrear y memorizar los nombres de los difuntos. Nada como esos nombres grabados en las lápidas (los más puros que hay, porque con ellos ya no se llama a nadie) para intimar con el sonido de las palabras, ese sonido que los actuales métodos de enseñanza de la escritura, basados enteramente en la equivalencia del signo escrito con la cosa que representa, subordinan demasiado pronto a la tiranía del concepto. Nada mejor que ellos, que resplandecen como una cosa autónoma conforme se apaga la memoria del difunto, para probar la arbitrariedad del lenguaje y recordarnos que, a pesar de la palabra montaña, ninguna montaña se parece a otra, que todo es diferente de todo y que la vida está hecha de nombres propios. Sólo esos nombres, al no tragarse la mentira de la equivalencia y de la semejanza, nos proporcionan a base de lenguaje la salida del lenguaje, el atisbo de la realidad del mundo.

COCTEL DE BIENVENIDA

A los catorce años vacacioné por primera vez con mi familia en un gran hotel. Mientras íbamos en la carretera rumbo a Acapulco revisé el folleto del establecimiento, que traía la frase «Coctel de bienvenida», e imaginé un agasajo organizado en alguno de los salones o en la orilla de la alberca para festejar nuestra llegada. Aunque no se me escapaba el tinte algo inverosímil del asunto, al repasar las fotos del hotel, con sus enormes espacios y jardines, su altura desmesurada, su clima aséptico y sus elevadores futuristas, concluí que ahí las cosas obedecían a una lógica nueva y sorprendente. No es que creyera que a nuestra llegada un destacamento de empleados correría a abrir el salón del primer piso, con terraza al mar, para desplegar decenas de manteles sobre las mesas, mientras otro destacamento tocaría las puertas de los cuartos para invitar a los huéspedes al coctel organizado en honor de mis padres, de mi hermano y mío; más bien supuse que en el salón con terraza al mar se llevaba a cabo un coctel continuo y que a nuestra llegada se nos anunciaría a las personas ahí reunidas, que harían un cerco festivo a nuestro alrededor, chocando sus vasos con los nuestros

y haciéndonos mil preguntas. Tal vez, quién sabe, los primeros cocteles de bienvenida eran efectivamente así y se degradaron conforme se hizo oneroso mantener un convite permanente en el cual era preciso ofrecer bebidas gratis o a un precio muy bajo a los huéspedes encargados de dar la bienvenida a los otros. Tal vez dichos convites fueron sustituidos en un principio por un corrillo conformado únicamente por el empleado de la Recepción, el botones que sube la maleta al cuarto y dos o tres afanadoras, que brindaban a toda prisa en honor del huésped recién llegado, antes de regresar a sus labores; y acabaron en lo que son ahora: una bebida solitaria que nos espera en nuestra habitación, un triste brebaje que nos tomamos en la orilla de la alberca al lado de otros huéspedes que se asolean aburridos y, como nosotros, esperaban secretamente otra cosa.

EL ÚLTIMO HABLANTE

Es cada vez más frecuente oír acerca de alguna lengua que está a punto de extinguirse y de la cual quedan unos cuantos hablantes vivos, a veces una docena, a veces dos, a veces sólo uno. En un desesperado intento de rescate, antes de que desaparezcan de la faz de la tierra, lingüistas armados de grabadora compilan diccionarios y gramáticas de esos idiomas, valiéndose de la colaboración de quienes todavía los hablan. Tomemos a uno de estos últimos hablantes. Se trata de un hombre viejo, monolingüe, que lleva una vida pobre y apartada. Sus únicos familiares son dos nietas que le sirven de intérpretes. Ellas no hablan su lengua, pero la conocen lo suficiente como para hacerle entender las preguntas de los estudiosos. El hombre profiere las palabras de su idioma moribundo, que los lingüistas anotan con esmero. Pero resulta que, además de su edad avanzada y su semisordera, es tartamudo. Es el último hablante de su idioma y no puede pronunciar una sola palabra de corrido. Las dos nietas conocen bien el defecto de su abuelo y tratan de adivinar la forma correcta de cada palabra, «restando» los pedazos añadidos por su balbuceo. A los lingüistas no les queda más

remedio que confiar en ellas. Reconocen que, para su labor de rescate, el tartamudeo facilita las cosas, porque deja cada palabra en estado puro, sin acento y perfectamente deletreada. En un sentido, todo tartamudo es un filólogo. Pero surge una duda: ese hombre viejo que durante los últimos años ha vivido con su idioma incubado dentro de él, sin poder hablarlo con nadie, ¿recuerda las palabras «sanas» de su lengua o las evoca ya contaminadas por su defecto lingüístico? ¿Qué idioma recuerda? ¿El de su gente, libre de tartamudez, o el que estropeó durante toda su vida, ganándose seguramente las burlas de su gente? Surge pues la duda de si, de manera premeditada o no, ese hombre no se estará vengando, transmitiendo a la posteridad su versión atrabancada de los hechos, luego de padecer toda la vida las chanzas de sus semejantes, para quienes era una especie de loco o de inválido.

LENTITUD

Fernando y Alicia se conocen, se gustan y empiezan a salir. Ella vive sola, él con sus padres. Una tarde ella le pide que la acompañe a su casa porque debe cambiarse de ropa para ir a una cena. Lo invita a subir, pero él titubea y le dice que todavía no está listo para conocer su casa. Ella insiste, pero él repite que no está listo. A Alicia le gusta ese recato de él. Te taparé los ojos, le dice. Suben al departamento, le cubre los ojos con un pañuelo, lo hace sentarse en el sofá de la sala y va a su cuarto a cambiarse. Cuando regresa, le ofrece un café. Platican, se dan un beso, toman otro café y él sigue con los ojos vendados. ¿Te gusta mi casa?, le pregunta Alicia, y Fernando contesta que se siente muy cómodo en ella. Entonces vente a cenar mañana, le dice. Él titubea, pero Alicia le asegura que volverá a cubrirle los ojos. En efecto, cuando llega al otro día, ella le pone la venda y le hace un tour por el departamento, poniendo unos objetos en su mano para que los conozca con el tacto, entre ellos una foto de sus padres, y golpea cada cosa para que Fernando escuche su sonido. Completa el recorrido acústico arrastrando sillas, rompiendo un vaso, abriendo los grifos de la cocina y corriendo el

agua del retrete. Después lo lleva a su cuarto y ahí, en la cama, se le entrega sin pedirle que se quite la venda. En las siguientes semanas hacen el amor de la misma forma. Él ahora se mueve en esa casa con soltura, ya casi no choca contra los muebles como los primeros días y, por fin, le anuncia que está listo. Llega sin la venda en los ojos y cuando ella le abre la puerta, se queda inmóvil mirando la sala y el comedor, que conoce tan bien. ¿Es como te lo imaginabas?, le pregunta ella temblando. Nunca es como uno se lo imagina, responde él. Tómate tu tiempo, le dice ella, y se encierra en su cuarto. Él pasa revista a todo el departamento y acaricia cada objeto casi sin mirarlo, inquieto por la idea de que la verá desnuda, y se acerca poco a poco a su recámara donde ella aguarda nerviosa y ruega que le guste toda la casa, incluido su cuerpo.

CUADERNOS USADOS

En una escuela de Alemania se llevó a cabo un experimento pedagógico peculiar. A los alumnos de un grupo se les proporcionaron durante todo el ciclo primario unos cuadernos usados por alumnos de años anteriores y se les dijo que se las arreglaran para hacer en ellos sus tareas y deberes. Debían aprovechar el menor espacio libre para plasmar sus dictados, sus operaciones aritméticas y sus dibujos, porque no podrían pedir en ningún momento un cuaderno nuevo. Los chiquillos se volvieron muy hábiles para acomodar en cada hoja sus propios signos y trazos, tarea nada fácil que los obligaba a crear derroteros bastante complicados en medio de la escritura ajena. Sobre todo a la hora de dibujar se veían exigidos a crear toda una serie de puentes y de zurcidos para completar en varias hojas un dibujo que normalmente hubiera cabido en una sola, lo que les hizo desarrollar una peculiar habilidad de abstracción para «retener» la imagen completa del dibujo en medio de los saltos de una hoja a otra. Así, durante todo el ciclo educativo primario se cimentó en ellos una extraordinaria capacidad de planeación y de resolución de problemas en condiciones adver-

sas. Donde otros alumnos se daban por vencidos frente a situaciones muy problemáticas, ellos conseguían sortear el obstáculo y salirse con la suya. Tenacidad, sangre fría y aptitud para aprovechar la menor posibilidad favorable fueron algunas de las inclinaciones más sobresalientes de los alumnos de los cuadernos usados. Sin embargo, resultaron a la postre deficientes en otros rubros, en especial en la capacidad de desprendimiento y de identificación con el prójimo. Su don de empatía resultó bastante inferior al de los usuarios de cuadernos nuevos. Pero lo que fue decisivo para no volver a aplicar el experimento fue el escaso o nulo talento musical que se detectó en todos ellos, un talento para el cual parece imprescindible la experiencia desde muy temprana edad de una blancura, una pureza y un silencio profundos, elementos que sólo un cuaderno nuevo proporciona.

ESCRIBIR SIN LEVANTAR LA CABEZA

Tuve un maestro que nos leía cuentos mientras paseaba por el salón de clase. Sostenía el libro abierto en la mano derecha y guardaba la izquierda en el bolsillo del pantalón, que sacaba para dar vuelta a la hoja y, aprovechando el gesto, propinaba un coscorrón a los que hablaban o miraban por la ventana. Si la falta era más grave interrumpía la lectura, cambiaba el libro de mano y asestaba con la derecha un golpe tremendo en la cabeza del desgraciado en turno. Lo veo todavía en su eterno traje gris, gastado de tanto uso, caminando entre los pupitres. Su manera de sujetar el volumen abierto con una mano, ocultando la otra en el bolsillo del pantalón, me hizo entender a carta cabal qué es un libro. La mano golpeadora, oculta en el bolsillo, era la misma con la que daba vuelta a las páginas con suma delicadeza. Ese hombre cuya autoridad sobre nosotros era inmensa, con un libro en la mano sufría una metamorfosis y un ablandamiento que llegaban a cambiarle los gestos y la voz. Con ello, se nos hacía palpable el ascendente que un libro, ese objeto relativamente sencillo, puede tener sobre una persona. No nos cautivaba tanto el relato como la

transformación del maestro. Pero nadie podía considerarse a salvo y cuando sacaba la mano del bolsillo para dar vuelta a la hoja, volvíamos a temblar. La mano aguardaba unos segundos, lista a descargar un golpe sobre algún desprevenido. Esa pausa, muy breve si el cuento tenía atrapado a nuestro verdugo, se alargaba peligrosamente si la historia resultaba floja. En cierto modo eso representó una lección duradera de bien escribir, porque no me cabe la menor duda de que un buen cuento y a veces tan sólo una buena línea nos ahorraron unos certeros golpes en la nuca y en el cráneo. Habría pues que escribir siempre así: bajo una constante amenaza física, en un pupitre incómodo, con la cabeza gacha y rogando por la eficacia de cada frase. Pero hoy desgraciadamente en la mayoría de los talleres literarios se enseña a escribir sin miedo y con la frente en alto.

PISOTEAR LIBROS

Cursé los estudios primarios en un inmenso caserón que parecía un cuartel. Acorde con su aspecto, entre los hábitos pedagógicos que reinaban en él estaba el de recurrir a bofetadas y reglazos para hacer entrar en razón a los alumnos. Era algo normal, formaba parte del ideario educativo de la posguerra y nadie, ni alumnos ni padres de familia, se quejaba por ello. Había además un cierto código que regulaba los golpes: nunca se pegaba en la cara, sólo en la cabeza; los reglazos a las manos eran en el dorso y no en las palmas (¿acaso por el recuerdo de las llagas de Cristo?), y bofetadas y reglazos podían ser fuertes, pero nunca más de tres o cuatro. En resumen, a pesar de su aspecto siniestro, alumnos, maestros y padres de familia convivíamos alrededor de ese cuartel en relativa armonía. Pero un día ese delicado equilibrio de sobreentendidos se rompió. Yo fui la víctima. Después de la comida y un descanso para la digestión que duraba una hora, comenzaban las clases vespertinas. Me tocó una maestra joven, bajita e irascible. Una tarde, para castigarme por algo que había hecho, en lugar de recurrir a la regla, agarró un libro de mi pupitre, lo tiró al suelo y empezó a

pisotearlo. El código punitivo se había roto. Todos miramos consternados cómo saltaba histérica sobre mi libro abierto. Le conté lo sucedido a mi madre, que habló en seguida a la escuela, refirió el hecho y exigió un castigo para la maestra. Hubo una rápida investigación y no volvimos a ver a la pisoteadora de libros. Se valían los golpes a la cabeza, los reglazos salvajes a las manos, los tremendos jalones de orejas, pero no pisotear libros, y menos abiertos, porque en ellos se resguardaba en cierto modo lo mejor de nosotros. Nos castigaban sin piedad en nuestros apéndices y en nuestras partes dorsales, que son las más anónimas, pero nunca en el rostro, que es indefenso e intransferible. Nuestros libros pertenecían a esa parte frontal e inerme, y pisotearlos abiertos de par en par equivalía a desfigurarnos y deformarnos en lo más hondo.

GREGORIO SAMSA

Cuando despierta transformado en un monstruoso insecto, Gregorio Samsa comprende que en el estado en el que se encuentra, con esas patitas que le han salido a los costados y se agitan sin parar, llegará tarde a la oficina. Es lo único que lo preocupa. No lo estremece el hecho de hallarse convertido en un bicho repugnante, sólo le angustia no poder abandonar la cama para presentarse puntual en el trabajo. Es uno de los momentos geniales de la literatura. Kafka posterga la reacción de horror de Gregorio Samsa, la guarda para sacarla después, en el momento debido, y cuando descubre que no la necesita, se convierte realmente en Kafka. En el humilde cuarto de Praga donde ambienta su historia, Kafka acaba de abrir para la literatura una puerta salvadora, que podemos llamar la supresión del grito. Ha desmantelado una antigua fortaleza y ganado un espacio nuevo para la subjetividad de los personajes. Esa subjetividad, eximida del grito, se despliega ahora en ramificaciones que habían quedado inexploradas. Gregorio Samsa, el hombre que no grita, renuncia a todo vínculo con los otros, porque el grito es el último lazo que nos une a nuestros

semejantes. Por eso puede decirse que Samsa se vuelve un insecto porque no grita; de haber gritado, es muy posible que la espantosa alucinación que lo asalta a primeras horas de la mañana se hubiera evaporado. En lugar de eso, Samsa prefiere *razonar*. Cada nuevo razonamiento solidifica su metamorfosis hasta volverla real e irreversible. Se separa de los demás a base de razonamientos. Por eso, en un sentido, el tema profundo de esta fábula es la conversión de alguien en escritor, la aceptación de la esclavitud que entrañan las palabras, la espantosa inmovilidad de quienes eligen convertir el grito en especulación, que es, en esencia, el sino del escritor, pues todo relato surge de suspender una exclamación de horror o de maravilla, y ahí, en el claro momentáneamente abierto por la ausencia del grito o del llanto, deslizar unas palabras antes de que se extinga la expectación general.

ANA KARENINA

Me acosté en la cama y puse una compresa caliente bajo la espalda. Tenía que quedarme veinte minutos inmóvil, extendí el brazo hacia el librero y el primer libro que alcancé fue *Ana Karenina*. No lo había leído, decidí hojear las primeras páginas mientras duraba el efecto de la compresa y cuando el calor se disipó, había leído más de cuarenta. Volví a poner el libro en su lugar. Me acordé de él hasta el otro día, cuando me apliqué otra compresa. Extendí la mano, abrí el libro y seguí leyendo. No tenía la intención de echarme semejante tabique, pero no quería quedarme mirando el techo y llegué a la página ochenta cuando se disipó el calor de la compresa. Devolví el libro a su lugar. Ochenta páginas eran un buen trozo para hacerme una idea del conjunto. Me dije que podría acometer las ochocientas setenta páginas del libro en un futuro no muy lejano, quizá dentro de unos meses. Tres días después me encontraba en la sala de espera del dentista y en los anaqueles de las revistas había un solo libro grueso: *Ana Karenina*. Lo agarré y reanudé la lectura en el punto en que la había interrumpido. Era otra traducción, con un estilo más rebuscado. El doctor me hizo esperar una

hora y media, tiempo durante el cual avancé hasta la página 160. Dije avancé, porque yo no estaba leyendo *Ana Karenina*, sino echando las bases para leerlo en un futuro más o menos cercano. Al absorber cada página sólo estaba tanteando el terreno. Eso no quiere decir que las absorbía de manera descuidada, sino que me contenía en cuanto a emociones y pensamientos. Me decía: aquí hay indignación, esto es para reírse, esto otro para conmoverse, pero no me indignaba, no reía ni me sentía conmovido, porque no lo estaba leyendo. Es verdad que a veces me dejaba llevar por los acontecimientos y tenía que decirme: calma, es sólo un ensayo. Se juntaron varios factores que hicieron que, en cosa de tres semanas, entre aplicaciones de compresas y visitas al dentista, llegué a la última página. Satisfecho, guardé el libro en su sitio. Me había hecho una idea muy sólida de él. Pronto lo leería.

EL VELADOR DE VALLEJO

No he leído un solo poema de Vallejo y sin embargo es el poeta que mejor conozco. No lo he leído en sus libros sino en los artículos de quienes han escrito sobre él y citan partes de sus poemas, rara vez un poema entero. Cuando esto último ocurre aparto instintivamente la mirada. Tengo *todos* los versos de Vallejo en la cabeza, leídos infinidad de veces, pero no he leído un solo poema suyo, lo he amado desde el comienzo a base de citaciones, o sea de fragmentos, sin enfrentarme nunca a un poema completo, quizá por el temor de que los poemas de Vallejo no me gusten tanto como sus versos o porque temo quedarme pasmado en el primero que lea y no pueda salirme de él. No hay un solo verso de Vallejo que no haya sido citado en la vasta bibliografía crítica que existe sobre su obra. Conozco esa bibliografía al dedillo, no por un afán de erudición (¿qué clase de erudito podría ser, si nunca he leído uno solo de sus poemas?), sino porque me he acostumbrado a leer a Vallejo a través de otros lectores, buscando sus versos en los intersticios de la prosa académica de sus críticos, como quien busca pepitas de oro en una mina, y mi familiaridad con su obra es tan profunda,

que casi siempre adivino cuáles de sus versos traerá a colación el estudioso en turno para ilustrar lo que viene afirmando. De hecho, aunque no he leído sus poemas, sé perfectamente cómo están hechos y podría reconstruirlos colocando cada verso en el lugar que le corresponde y también podría reconstruirlos de una manera que el propio Vallejo nunca imaginó y que quizá no le desagradaría del todo. Como sea, no me cabe la menor duda de que estoy compenetrado con sus versos como ni él mismo lo estuvo, abstraído como estaba por sus poemas. Me siento así el auténtico velador de sus palabras, como quien sigue a un hermano mayor que se aventura por las habitaciones de un palacio y, para cuidarle la espalda y advertirle de algún peligro, se queda en el umbral de cada una, renunciando a conocerlas íntimamente y, por eso mismo, por no distraerse con ninguna de ellas, conoce el palacio mejor que nadie.

EXTINCIÓN DE LOS JARDINES

Tengo un amigo que apenas lee novelas y cuando se topa con una que lo apasiona, entra en un estado de gran nerviosismo. Cada tres páginas sale a dar una vuelta al jardín de su casa, preguntándose cómo evolucionará tal o cual situación de la historia. Reanuda la lectura y, dos páginas después, regresa al jardín para rumiar lo que leyó. Las ventajas de este método de lectura son evidentes. Para empezar, el ejercicio. Mi amigo está en constante movimiento y en contacto con la naturaleza. Puede que viva cien años. ¿Cuántas novelas habrá leído al cabo de ese tiempo? Con su método, es probable que sólo una docena, lo cual representa otra ventaja. ¿Para qué leer más? En realidad, lo que hace mi amigo es sabotear el final de las novelas que lee. En su jardín, mientras pasea entre los arbustos y las flores, se hace tantas preguntas y baraja tantas posibilidades de la trama que, cuando llega por fin a su desenlace, o ya lo conoce, porque es una de las soluciones que contempló de antemano, o bien, después de todas las perspectivas y los caminos que sondeó en su mente, el final ha pasado a un segundo plano. Mi amigo, en resumen, lee todas las novelas como historias

inconclusas. Lee *resignadamente*, lo que le permite sumergirse en cada página como si fuera la última. La clave está en su jardín. Con un jardín a disposición donde poner a secar las frases leídas y darles vuelta una y otra vez, mi amigo puede pasearse entre las flores mientras pondera tal acción, tal diálogo, tal conflicto de los personajes. Para los que no tenemos esa suerte, que somos la mayoría, nuestro único jardín es el final de la novela, que es el momento en que nuestro espíritu podrá salir de paseo para rumiar lo que ha leído. Mientras no llegue ese momento, hay que leer la historia de prisa, devorando sus páginas, casi sin levantar la cabeza del libro, como obreros en una cadena de montaje o mineros en el fondo de una mina. Así, la novela, género que, aún más que el cuento, se cimenta en una lectura voraz y absorbente, no habría surgido sin la gradual extinción de los jardines.

BAJAR EL VOLUMEN

A menudo, en un café, al observar la plática de dos personas en una mesa vecina, como no puedo escuchar lo que dicen me concentro en sus gestos y quedo atrapado por la elocuencia con que conversan. Percibo desde mi lugar una sintonía envidiable entre los dos desconocidos. La expresión de sus rostros, sus miradas, la forma que tienen de asentir a lo que dice el otro o de negarlo, sus arrebatos y sus distensiones: todo lo absorbo con fruición e íntima solidaridad humana. No oigo lo que dicen y lo agradezco, pues sé lo que va a ocurrir cuando, por poner un poco más de atención o en virtud de un cambio en la acústica del lugar, me llegue el sonido de su charla. Entonces unas pocas frases acabarán con toda mi ilusión. Aquello que parecía una conversación extraordinaria y apremiante, resulta ser un intercambio de frases trilladas, de razonamientos previsibles y de preguntas consabidas. ¡La pobreza del intercambio humano! ¡Todo lo que dos seres humanos podrían comunicarse, a juzgar por el rico abastecimiento de expresiones en su haber, y luego comprobar, al oírlos de cerca, qué tan poco se dicen! ¡Todo lo que el cuerpo promete con sus gestos y las

palabras reducen a una aburrida secuencia de cordura y sentido común! He hecho el mismo experimento frente a la televisión. Quito el volumen en cualquier serie o telenovela de pacotilla y quedo embelesado por la mímica facial y la intensidad de los ademanes de los actores; fluye entre ellos una comunicación plena y trato de adivinar qué dicen, pero subo el volumen y el soplo inspirador cesa con las primeras frases que oigo, imbuidas de un raciocinio cerril y estrecho. ¡Cuánto desperdicio de lenguaje y de vida! ¿No será ésta la función primordial de la poesía: bajar el volumen de las palabras, ponerlas en sordina o en entredicho para recobrar la efusividad del arrebato comunicativo, que es anterior a la transmisión de cualquier significado; para recobrar esa hermosa antesala del sentido que sin embargo es pletórica de sentido y que uno busca en las miradas y los gestos de la gente que no conoce?

EL ALMA Y LOS GESTOS

Se puede cambiar una cara con el maquillaje, una peluca o la cirugía plástica, pero no se pueden cambiar los gestos. La manera de correr, de peinarse, de dar un apretón de manos o de sostener el tenedor no puede alterarse con ninguna cirugía. Nuestros ademanes son intransferibles. Nuestro olfato, en cambio, es uno de los más pobres del reino animal. En cierto modo, la capacidad que tenemos de captar un sello específico en los gestos de otra persona es el equivalente de la capacidad olfativa de muchos animales. No sé si otras bestias poseen este don nuestro, pero supongo que el cachorro de una camada reconoce a sus hermanos por el olor y no porque advierta un parecido entre ellos. Lo que llamamos «parecido» pertenece al ámbito de la gestualidad y no es gratuito que una de las acepciones de «gesto» sea la de «semblante», porque nuestros gestos nos definen tan bien como nuestra cara. Quizá hace falta una capacidad lingüística desarrollada para que una característica física se transforme en una abstracción, o sea en un signo que podamos identificar aun cuando la característica haya cambiado, como cuando reconocemos en un anciano los gestos que

tenía de joven. Los gestos del viejo no son los mismos porque su cuerpo ya no es el mismo, pero el acorde, por llamarlo así, que los vincula y forma un estilo gestual, no ha cambiado, y ese estilo, ese acorde, es la abstracción que retenemos y reconocemos como peculiar e intransferible de su persona. Los humanos tenemos la capacidad de ver personas y no individuos, y la persona es un conjunto de rasgos en permanente conexión, y esta conexión, esta armonía, es aquello que logramos abstraer, a tal grado de que podemos reconocerla en otros individuos. Tienes gestos de Fulano, le decimos a alguien, o tienes su mirada. Es seguro que el concepto de alma no habría surgido sin esta facultad de reconocer en los otros una armonía, un sello singular en sus gestos. Le atribuimos un alma a alguien en virtud de la misteriosa amalgama que los une y que en un eventual más allá sería casi lo único que nos permitiría reconocerlo.

DESCONFIANZA EN EL OÍDO

He perdido con la edad algo de capacidad auditiva y si me dicen un nombre nuevo que no entiendo, pregunto cómo se escribe. Sólo cuando me lo han deletreado me siento a mis anchas. Ya no confío en mi oído. Debería esforzarme por escuchar mejor y no aferrarme a la letra escrita como a una tabla de salvación, pues cuando alguien nos deletrea un nombre o una palabra, nos está matando, porque nos excluye del lenguaje; en rigor, las letras de una palabra no existen, porque los fonemas no se pronuncian aisladamente; el fonema es una abstracción, una disección del habla o, en el mejor de los casos, un balbuceo. La palabra es entera como un soplo. Cada vez que deletreamos para oír mejor, detenemos ese soplo y nos separamos del mundo. La escritura inventó los sonidos aislados y exhibió una desmembración del lenguaje que era inconcebible antes de ella y que aquellos que no saben leer ni escribir desconocen por completo. Un sordo inventó la escritura, o la escritura es la venganza de los sordos, una artimaña que nos ha hecho desconfiar de la palabra desnuda, la palabra que se oye, y nos hace recelar de nuestro oído. El simple hecho de hablar de las palabras es ya

una deformación derivada de la escritura. Es por la escritura que ha surgido la palabra como la soberana indiscutible del lenguaje, junto con la creencia de que hablar consiste en encadenar palabras. Sabemos que no es así, que hablar es algo parecido a saltar sobre las piedras de un torrente, donde pisamos sólo algunas piedras, aquellas que nos permiten saltar hacia las otras. Sólo gracias a esta relativa refutación de cada piedra podemos cruzar hasta la otra orilla. Del mismo modo, hablamos porque a cada paso nos desentendemos de lo dicho y este desentendimiento alcanza su plenitud en la poesía. Con ella nos apartamos definitivamente del deletreo de perico, de la conservación juiciosa, pues en el poema la palabra es sometida a la mayor refutación posible, al grado de que todo él puede verse como una sola palabra, una sola emisión de voz, un único salto de una orilla a otra.

VERSO Y PROSA

La mayor diferencia entre la prosa y la poesía no radica en una cuestión de ritmo, de música o de mayor o menor presencia del elemento racional. En estos rubros, en contra de la opinión corriente, prosa y poesía son iguales. La verdadera diferencia, diría la única, es que sólo hay una forma de escribir un poema, y es verso a verso, mientras no se escriben un cuento o una novela línea por línea. El cuentista y el novelista siempre saben un poco más de lo que están escribiendo; el poeta sólo sabe, de lo que escribe, el verso que lo tiene ocupado, y más allá de él no sabe nada; así, cada nuevo verso lo toma de sorpresa. Todo poema está fincado sobre la sorpresa de quien lo escribe y, en consecuencia, sobre su nula voluntad de construir algo, que se reafirma a cada paso, en cada verso. Siendo en mucha mayor medida que la prosa un arte de la escucha, la poesía debe ajustar cuentas con cada paso que da, antes de concebir el siguiente, y por eso carece de expectativas. La prosa, en cambio, es industriosa. Se *dirige* hacia un punto, todo lo nebuloso que se quiera, pero real. Como un hombre que avanza por un sendero en medio de una espesura sofocante, no puede ver más allá de unos

cuantos metros, pero algo ve; la poesía es como un hombre en una cueva oscura, que antes de dar el siguiente paso debe afianzar ambos pies y encomendarse a Dios. En esto radica su mayor dificultad, pero también su condición más indolora con respecto a la prosa, que es dolorosísima, porque al admitir cierto grado de planeación, nunca se deja abandonar por completo y absorbe a su autor aun cuando éste no escribe, mientras que el poeta, no pudiendo planear nada, cuando interrumpe su poema para dedicarse a otra cosa, lo olvida fácilmente y no lo recuerda hasta el momento en que lo reanuda. La prosa es tiránica e implacable, pero juega limpio; la poesía es huidiza y engañosa: no concede nada, no promete nada. El último verso de un poema sella algo que un segundo antes no existía. No hay pues poemas truncos. En cambio, toda la prosa, en un sentido, es inconclusa.

LA CAPA EXTERIOR

Dicen que los traductores simultáneos retienen muy poco de lo que traducen; la rapidez con que vierten palabras de uno a otro idioma los hace quedarse en una zona del sentido lo bastante profunda como para saber de qué están hablando, pero como no pueden extender su capacidad de retención más allá de un número corto de frases, les es difícil captar alguna contradicción o incoherencia que comprometan enunciados más largos. Viven al día, por así decirlo, pendientes de las peripecias inmediatas del sentido y marginados de sus alcances globales. Ocurre lo mismo con los revisores de las pruebas de imprenta, cuya atención se concentra en la capa más exterior del lenguaje, en busca de erratas y deslices tipográficos; comprenden lo que leen pero a vuelo de pájaro, atentos a la solvencia discursiva más que a su consistencia de fondo. En ambos casos podríamos hablar de una distracción o de una sordera bajo control. En cierto modo la poesía lleva esta sordera vigilante de los traductores simultáneos y de los correctores a su grado más refinado. Siendo el género discursivo que descansa como ninguno en la vinculación estricta de las palabras, donde éstas se hallan

al servicio, más que de un sentido global, de las asociaciones y vecinazgos que establecen ante nuestros ojos, reencontramos en ella la atención epidérmica, a vuelo de pájaro, de los correctores y de los traductores simultáneos, con su misma actitud circunspecta ante un sentido general que se presume existente pero que es difícil aprehender. Esto se hace claro a medida que releemos un poema que nos gusta; el «asunto» del mismo se desvanece y quedamos como apresados por el engarce de un verso con otro, de una palabra con otra, hechizados por esta o aquella imagen que quisiéramos sustraer al poema mismo, y a fuerza de relecturas el propio significado de los versos se desvanece, casi diríase que nos estorba, y queda la capa exterior, el puro sonido y el puro ritmo, el poema como un rezo o un conjuro, intraducible ya, duro como una piedra o como un idioma recién inventado.

EL IDIOMA SOLITARIO

El idioma materno de mi mujer es un idioma que yo no hablo; ella, en cambio, habla mi lengua materna. Nos comunicamos a través de un tercer idioma, que es el idioma del país en el que vivimos. El que yo no hable ni entienda la lengua materna de mi mujer, al revés de ella, que habla la mía sin dificultad, me otorga una gran ventaja. Al estar expuesto en mi casa a un idioma extraño, que no entiendo ni quiero entender, la calidad de misterio de mi vida es superior a la suya. Cuando la oigo hablar en su idioma, bien sea con su hermana por teléfono o con algún compatriota que la visita, me doy cuenta de cuán poco la conozco, pues los sonidos de su lengua no tienen correspondencia exacta con los de ningún otro idioma que he oído. En especial, la aspereza de ciertas consonantes aspiradas me perturban todavía después de más de treinta años de vida en común. Hay allí, en esos sonidos que parecen comprometer no sólo su garganta sino su estómago, un aspecto de mi mujer que escapa a mi comprensión, una cualidad de su sistema nervioso que me resulta ajena y hasta amenazante. Ella ha de experimentar lo mismo, pues me ha dicho que nunca se siente tan extranjera

y tan sola en nuestra casa como cuando habla su idioma, consciente de que ni yo ni mi hijo la entendemos. Así, después de que acaba de hablar por teléfono con su hermana, lo primero que hace, con la boca que todavía rezuma idioma materno, es ir a verme para referirme detalladamente la conversación que tuvieron, temiendo quizá que su idioma haya creado un abismo entre nosotros, como esos terremotos cuya intensidad hace que el eje de la Tierra se desplace unos cuantos centímetros. Nos miramos con expresión interrogante y entonces a menudo me ruega que aprenda su idioma, para no sentirse en nuestra casa como una loca que desvaría. Pero yo le respondo que en esa soledad lingüística suya, y en el misterio que eso supone, se cifra gran parte de su belleza y de mi amor por ella, y se retira resignada, como quien ha cerrado un trato desventajoso pero irrevocable.

EL GRAN POLÍGLOTA

Puedo imaginar al Gran Políglota viviendo una vida larguísima, durante la cual aprende una cantidad inusitada de lenguas, ni él mismo sabe cuántas, al grado de que no recuerda cuál fue la primera, cuál de todas las lenguas que habla es su lengua materna, algo que no sólo no lo perturba, sino que por el contrario lo llena de orgullo, como la prueba tangible de su poliglotismo sin límites. Cree incluso que este olvido es la causa de su desmesurada capacidad de asimilación lingüística y también, dicen algunos, de su legendaria longevidad. Nadie sabe, en efecto, cuándo ni dónde nació esa máquina de idiomas abocada a una incansable absorción de palabras de todas las latitudes. Una capacidad monstruosa, pero pasiva; monstruosa porque pasiva, afirman otros. En efecto, el Gran Políglota, aprendido un idioma, no lo olvida, pero tampoco lo actualiza porque no tiene materialmente el tiempo de practicarlo, ya que siempre está ocupado en aprender un idioma nuevo. En el fondo, el Gran Políglota no habla ninguna lengua, pero aprende una nueva cada dos o tres meses. Es un archivo muerto de lenguas, una especie de diccionario viviente. Se le puede

consultar como a un diccionario y toda consulta obtiene una respuesta instantánea y precisa. Traduce de cualquier idioma a cualquier otro con celeridad y exactitud, pero no habla con nadie, no conoce el arte de la conversación o lo ha olvidado, absorbido por su trabajo de inmensa fagocitosis verbal. Y ha sido tan increíblemente longevo (algunos dicen que tiene más de doscientos años, otros aventuran cifras aun superiores), que los idiomas que conoce se han extinto, al menos en la forma en que aprendió a hablarlos, y el Gran Políglota no puede hacer nada para evitarlo, siente cómo se desgajan de su ser día tras día, ya no aprende ninguno nuevo para tratar de contener esa hemorragia, pero no puede evitar que se vayan cayendo a pedazos y sabe que de este modo reconocerá al fin su idioma materno, cuando éste, que será el último en abandonarlo, se caiga una mañana de su lengua, dejándolo definitivamente mudo.

UN DICCIONARIO ESTÚPIDO

Lo compré hace años en una librería de viejo, cuyo dueño me previno: «Es un diccionario estúpido. Si le interesa, se lo dejo a buen precio». Lo compré porque era barato y me atrajo la idea de poseer un diccionario estúpido. En mi casa lo abrí y busqué la definición de casa: «Construcción regular, por lo general con techo y ventanas, de distintos materiales y formas, que defiende al ser humano de la intemperie y los peligros exteriores». Me pareció una definición muy sensata. Consulté el diccionario de la Real Academia, que define «casa» escuetamente: «Edificio para habitar». Releí la definición del diccionario estúpido y, en efecto, comparada con el laconismo del DRAE, era algo desmesurada. ¿Por qué construcción «regular»? ¿Puede ser irregular una construcción? ¿Y por qué reducir la casa a un espacio defensivo? La definición del DRAE era inmejorable. Nada de regularidad o irregularidad, nada de techos y ventanas, nada de defenderse del exterior. Busqué «jardín» en el diccionario estúpido: «Pedazo de la casa, de diferente forma y tamaño, con plantas y flores, por lo general cercado y para retozo de los que viven en ella». Busqué «jardín»

en el DRAE y leí: «Terreno donde se cultivan plantas con fines ornamentales». Conciso y sin vuelta de hoja, ni siquiera se mencionan las flores. Cerré el diccionario estúpido y lo guardé en el librero. Pecaba de locuaz y fantasioso, pero no era nada estúpido. Ya puestos, es más estúpido un diccionario que al hablar de un jardín no menciona las flores y trae «plantas con fines ornamentales», lo que obligará a más de uno a hacer una nueva consulta, mientras «flores» lo entienden hasta los niños. Pero recurrir a definiciones que de tan lacónicas nos encarcelan a menudo en un círculo de definiciones sin fin, tampoco es una estupidez, porque no es cierto que todos entendemos la palabra «flores», ya que quizá excepto los niños nadie entiende cabalmente ninguna palabra, ni con la ayuda de un diccionario que por abundar en sentido común nos parece estúpido, ni de otro que por carecer por completo de él nos lo parece aún más.

LA POESÍA Y LA CARA

Según los lingüistas, en los balbuceos anteriores al aprendizaje del idioma materno el niño es capaz de proferir los sonidos de todas las lenguas, suprema capacidad que pierde para siempre tan pronto como empieza a hablar. A cambio de proveernos de lenguaje el idioma materno suprime aquellos sonidos que le son ajenos, como si en el niño tuviera lugar una lucha entre todos los idiomas y aquel que se corona vencedor procediera de inmediato a abolir la menor huella de los otros. Así, el feliz interludio en que el niño ensaya todas las emisiones posibles de sonido se termina con su ingreso al mundo del habla. Pero algo en nosotros no olvida la dicha de esos balbuceos, cuando tal vez fuimos creativos como nunca. La poesía, con su ruptura de la uniformidad semántica y fonética, es la mayor tentativa de revivir esa libertad articulatoria, ese paraíso del que fuimos expulsados por el idioma que hablamos. Antes de decir lo que dice, de comunicar una idea o una experiencia, un poema es una ruptura de la dicción acostumbrada, un balbuceo liberador, la reminiscencia de un idioma —el verdadero idioma materno— proveedor de todas las articulaciones posibles, o sea

de todas las muecas. Sí, porque el placer que nos causan la rima y las aliteraciones, las consonancias y asonancias de palabras, el ritmo a partir de una repetición y las variaciones a partir de una palabra, es de la misma clase del que nos lleva a estirar y a contraer la cara, como quien busca una cara más primitiva, tal vez aquella que tuvo a su disposición por única vez el arpegio completo del lenguaje. Por eso, en los talleres de poesía debería trabajarse con la mímica y el dislate facial, acompañados de la emisión de sonidos de toda clase, a cual gutural y estridente, mejor, a fin de dilatar el espectro de nuestro aparato emisor, a la par que el de nuestro oído y, de este modo, rearticular músculos y nervios olvidados para diversificar nuestra cara, prematuramente fijada por el idioma materno. La poesía, pues, como un vivificador no sólo de la prosa y del idioma, sino también del semblante.

EL JUSTIFICANTE PERFECTO

Me fascina la anécdota de aquel hombre a quien su mujer le pidió que escribiera un justificante para su hijo que había faltado a la escuela. Mientras ella se apura en los preparativos para salir con el niño rumbo al colegio, el hombre lucha en la mesa del comedor con el justificante: quita una coma, vuelve a ponerla, tacha la frase y escribe una nueva, hasta que la mujer, que está esperando en la puerta, pierde la paciencia, le arranca la hoja de las manos y sin ni siquiera sentarse garabatea unas líneas, pone su firma y sale corriendo. Era sólo un justificante escolar, pero para el marido, que era un conocido escritor, no había textos inofensivos y aun el más intrascendente planteaba problemas de eficacia y de estilo. Quise escribir el justificante perfecto, confesó el hombre en una entrevista, y no me extraña, porque escritor es aquel que se enfrenta al fracaso de escribir y hace de ese fracaso, por decirlo así, su misión, mientras los demás sencillamente redactan. Podemos estirar esa anécdota e imaginar a alguien que, soga en mano, a punto de colgarse de una viga del techo, se dispone a redactar unas líneas de despedida, toma un lápiz y escribe la consabida frase de

que no se culpe a nadie de su muerte. Hasta ahí va bien la cosa, pero decide añadir unas líneas para pedir disculpa a sus seres queridos y, como es un escritor, deja de redactar y se pone a escribir. Dos horas después lo encontramos sentado a la mesa, la soga olvidada sobre una silla, tachando adjetivos y corrigiendo una y otra vez la misma frase para dar con el tono justo. Cuando termina está agotado, tiene hambre y lo que menos desea es suicidarse. El estilo le ha salvado la vida, pero quizá fue por el estilo que quiso acabar con ella; tal vez uno de los resortes de su gesto fue la convicción de ser un escritor fallido y tal vez lo sea, como lo son todos aquellos que pretenden escribir el justificante perfecto, que son los únicos a quienes vale la pena leer. Escriben para justificar que escriben, la pluma en una mano y una soga en la otra.

EL MUDO TACITURNO

Me contaron el siguiente error de traducción. En una novela extranjera aparecía un personaje que quedaba anonadado frente a un suceso insólito. Donde el autor escribió «quedó anonadado», el traductor al español prefirió la palabra «enmudeció», lo cual no estaría mal, si no fuera porque el personaje en cuestión era mudo de nacimiento. El traductor hizo enmudecer a un mudo. Se trata de una torpeza, mas no de un error, porque lo de enmudecer se dice en sentido figurado y, por lo tanto, puede aplicarse también a los mudos, quienes, como todos saben, utilizan un lenguaje de señas, tan lleno de sentidos figurados como el nuestro y, por consiguiente, tienen el derecho de «enmudecer» igual que nosotros. Dicho de otro modo, hay mudos que hablan más y mudos que hablan menos, por eso es posible imaginarse un diálogo en el que un mudo se queje con otro mudo de la excesiva locuacidad de un tercer mudo, y diga: «Fulano habla hasta por los codos», y el otro mudo, que es sordomudo de nacimiento, replique: «Sí, tan pronto como empieza a hablar, dan ganas de taparse las orejas», frase absurda desde luego, pues sería más lógico que dijera

«dan ganas de taparse los ojos», siendo el idioma de los sordomudos un idioma de señas. Todo esto nos muestra que dos sordomudos que se quejen de la verbosidad de un tercero, que es tan mudo como ellos, están *hablando*, o sea usando la voz, igual que todos. El hecho de que en ellos la voz haya sido sustituida por ademanes, no la hace menos voz, y ellos no son ni un ápice menos hablantes que los que sí «hablan», y lo demuestran justamente al decir disparates, o sea hablando en sentido figurado, sin el cual no hay lenguaje humano entendible. Pero hay algo más, y es que mientras los no mudos no logremos entender que algunos mudos son más «mudos» que otros, o sea que hay mudos de pocas palabras; mientras no podamos concebir a un mudo taciturno, o a un mudo que enmudece de golpe, o a un sordo que se tapa las orejas, no podremos entender a nadie que sea diferente de nosotros.

POR QUÉ TRADUCIMOS

Tal vez la gente de los siglos venideros se preguntará cómo fue posible que en nuestra época hubo tantas traducciones y que gracias a ellas ningún idioma del planeta, ni los hablados por unos pocos individuos, quedara separado totalmente de los otros. La pobreza lingüística que les tocará vivir, hecha de dos o tres lenguas maestras, si no es que de una sola, los inclinará a ver nuestro tiempo sumergido en un caldo idiomático inagotable, constituido por innumerables lenguas y cientos de miles de traducciones conectándolas a todas ellas, desde las más habladas hasta las más remotas, traducciones hechas a menudo a partir de otras traducciones. Les causará admiración ese ejercicio difundido de metamorfosis, de mimetismo cerebral y de identificación portentosa. Incluso pensarán que traducir de un idioma a otro era nuestra preocupación constante y nuestro entretenimiento principal. Con apenas dos o tres lenguas funcionando en todo el planeta, no faltarán tampoco quienes pondrán en duda que en nuestra época pudieron existir cientos de miles de idiomas articulados en complejos árboles de parentesco, con otro tanto número de dialectos derivados de esos

idiomas, lo bastante disímiles como para hacer dificultosa la comunicación entre regiones y poblados próximos. Se preguntarán entonces cómo pudo ser posible vivir en un mundo así, trasladarse en un mundo así, enamorarse en un mundo así, y una vez que se les demostrara que efectivamente las cosas habían marchado de ese modo, concluirán que el número de traductores necesarios para sobrellevar esta monstruosa diversidad lingüística debió de haber sido enorme, inconmensurable, y que la traducción en todas sus facetas debió de ocupar prácticamente todos los intersticios de nuestra vida cotidiana, y cuando los historiadores les prueben, documentos en mano, que no fue absolutamente así y que sólo una porción microscópica de la población se dedicaba a esos menesteres, sacudirán la cabeza agradeciendo haber nacido en una época tan alejada de la nuestra.

LA SOLEDAD LINGÜÍSTICA

Si sólo existiera un idioma sobre la faz de la tierra, una sola lengua hablada por todos los seres humanos, una lengua sin acentos ni matices regionales de ninguna clase, en suma una lengua perfectamente uniforme; si tal cosa fuera posible, ¿sería tan siquiera imaginable la existencia de otras lenguas? ¿Podría abrirse camino en la mente de alguien, de manera razonable, la fantasía de una multiplicidad de idiomas, algunos parecidos a otros y a menudo totalmente distintos entre sí? El sentido común parece sugerir que una omnipotencia lingüística de tal calado aniquilaría de raíz la idea de que pudiera haber otra manera de nombrar las cosas y quizá en algunas tribus perdidas en lo más remoto de la selva se haya dado alguna vez esta situación. Pero, ¿existen o han existido alguna vez semejantes tribus? ¿Puede un grupo humano vivir totalmente apartado de otros? Suponiendo que sí, y es mucho suponer, sigue la duda en pie, pues ¿no es el lenguaje, de por sí, una forma de migración? Por el simple hecho de hablar, de escoger ciertas palabras en lugar de otras, ¿no quedamos expuestos los seres humanos a la intuición de la diversidad lingüística? ¿No existe

en el seno de cualquier idioma, en el hecho de la pura interacción verbal, con sus deslices y sus malentendidos inevitables, con sus correcciones y sus pulimientos también inevitables, la conciencia latente de que sería posible decir de otro modo lo que estoy diciendo, no sólo cambiando el lugar y la entonación de *estas* palabras, sino usando *otras* palabras? He ahí la importancia del malentendido. Todo malentendido es el germen de otro idioma. Y he ahí la importancia de los mudos que, pese a que no hablan, entienden y se dan a entender. Todo idioma lleva entonces la semilla de la incomprensión lingüística y por ende de la diversidad idiomática, incluyendo a los que no pueden hablar. No es posible hablar *exclusivamente* un solo idioma. Siempre que hablamos, hablamos sobre un trasfondo, conocido o meramente intuido, de una diversidad de lenguas. Sólo podemos hablar porque nuestro idioma no está solo.

DRÁCULA Y EL IDIOMA

Quienes han leído *Drácula*, de Bram Stoker, recordarán que el joven Harker se halla prisionero en Transilvania, en el castillo del vampiro, porque Drácula, que se dispone a partir hacia Inglaterra, desea dominar el inglés a la perfección, y por eso necesita imperiosamente la compañía del joven. Por más que Harker le hace notar que su dominio del inglés es impecable, Drácula no se da por satisfecho; desea familiarizarse con los matices más íntimos de esa lengua porque, como él dice, quiere pasar en Londres «como cualquier nativo». Para el vampiro sólo es posible hablar otro idioma convirtiéndose en otra persona. Pasar de una lengua a otra exige la mutación del ser. ¿Hay mayor menosprecio de la traducción que en esta simple premisa? Drácula paladea una y otra vez la misma frase en inglés porque busca el barro secreto del idioma, ese barro que una vez hallado le abrirá el idioma por completo. No cree en un aprendizaje basado en la equivalencia, sino en la inspiración, cosa que no es de extrañar en él, pues su método de contacto con el mundo, que es chupar la sangre de otros, es un acto de inhalación profunda. En esto es igual al escritor que escribe en una lengua

extranjera, que absorbe el idioma ajeno para renacer en el seno de una nueva expresividad y, al hacerlo, se convierte en otro individuo. En efecto, si escribir nos impone una máscara, escribir en otro idioma nos impone una máscara doble, o sea un nuevo rostro. Un muro se interpone entre el escritor advenedizo y la porción de su pasado que se halla vinculado con el idioma materno. Ese pasado queda como sellado herméticamente y surge la sensación de haber vivido dos vidas, que es justamente el origen del vampirismo, porque todo vampiro es un resucitado. Pero quien nace dos veces carece de acento nativo y lo que busca Drácula es eso, el acento local, el secreto del habla. El escritor afincado en otro idioma busca lo mismo y comparte la misma palidez lingüística, que en él suele traducirse en un exceso de estilo, o sea un exceso de máscara, para ocultar, como el vampiro, su condición de parásito.

QUÉ ES EL DIABLO

Si vivimos alejados de nuestro idioma materno no es fácil ni indoloro regresar al lugar donde se habla. Puede ser una experiencia difícil y frustrante. Se ha perdido su pleno dominio y los nativos nos miran sospechosamente, porque a pesar de que lo hablamos con corrección, incluso con cierto acento local que los años vividos en el extranjero no lograron suprimir del todo, hay en nuestras palabras una aleación extraña, una timidez o un vago tartamudeo que se transmiten no sólo con la voz, sino con la mirada y los gestos. Son en el fondo una mirada y unos gestos de disculpa, la disculpa por haber perdido el señorío sobre un bien que nos fue obsequiado y no supimos preservar como debíamos. Un hombre que conocí en un tren llevaba alejado de su idioma natal cuarenta años. Me contó que cada vez que regresaba a su lugar de origen le costaba tanto volver a adueñarse de su lengua materna, que un día decidió estropearla voluntariamente y empezó a hablar con un falso acento extranjero. Así, pasaba como un extranjero que la hablaba admirablemente bien y no como un nativo que había perdido su práctica. Al principio le costaba, pero no tardaba en posesionarse del

papel e incluso cuando estaba solo y pensaba en voz alta en su idioma, lo hacía con ese acento falso. Me hizo una pequeña demostración ahí mismo. Sentí lástima por él, y desprecio. Uno puede entender a los hijos de emigrantes que renuncian a hablar su lengua por su afán de integrarse a la nueva cultura que los acogió, pero desfigurar el propio idioma con un acento foráneo para obtener la pequeña dádiva de un cumplido y de paso ocultar la pérdida de su dominio, me pareció no sólo una fatuidad, sino ruin como venderle el alma al diablo. Fue lo que pensé: este tipo no tiene alma; porque quizá el último reducto del alma sea el *acento* y él había decidido suprimir el suyo recubriéndolo con uno postizo, y hasta cuando estaba solo no podía quitarse esa máscara. No sólo había estropeado su lengua materna, sino su propio hablar, sin importar el idioma que usara. Tal vez el diablo sea esto.

AL DICTADO

Mi amigo BR me entrega el manuscrito de su novela porque desea saber mi opinión. Lo leo y nos citamos en un café para hablar. La novela es mediocre, como casi todo lo que escribe BR. Le hago mi crítica, que estriba esencialmente en un problema: se administra demasiado. Como si temiera que la historia que está contando no le alcanzará para una novela, alarga las descripciones y divaga. Mientras el lector se aburre, él acumula páginas. Tanta digresión se come el poco jugo que hay en la historia y, cuando por fin sucede algo, apenas se nota. Le digo todo esto a BR con los debidos modales y la menor crudeza posible, citando las partes del libro donde encuentro este defecto más patente. Él apunta todo lo que digo y apenas levanta los ojos para mirarme. Su aplicación me conmueve, pero muy pronto me exaspera. Al faltarme su mirada siento que estoy hablando solo, como si BR fuera mi secretaria y yo su jefe, que le dicta una carta de negocios. «Deja de apuntar», le digo para que me mire a los ojos, pero él después de una pausa vuelve a tomar nota como un alumno. Entonces me doy cuenta de que su forma de anotar puntillosamente mis críticas es una manera de

eludirlas. Al ponerlas por escrito puede dejar de oírme. No me oye, *no me quiere oír*, y nada mejor para disimular su desinterés que transcribir lo que digo. Tan pronto como comprendió que su novela no me había gustado, dejó de prestarme atención y se escondió detrás de sus apuntes. Pensándolo bien, hace conmigo lo mismo que hace con sus novelas: se da a la fuga por medio de una anotación febril. No es que se administre, sino que de plano no escribe. Cuando tiene una historia en puño, es tanto su miedo a no poder escribirla, que la aparta sutilmente a base de digresiones, como me aparta a mí, convirtiendo mis palabras en un frío dictado. Porque él sólo sabe escribir bajo dictado, la cabeza gacha, acumulando frases que se vuelven puras palabras, palabras que se vuelven puros signos, signos que se vuelven trazos, trazos que se vuelven nada. Sólo le importan las páginas.

SUBRAYAR LIBROS

Los libros están hechos de frases, obvio, que son como los ladrillos de la construcción, y del mismo modo que es difícil reparar en la hermosura de un ladrillo, las frases, cuando leemos, pasan relativamente inadvertidas, arrastradas por el flujo del discurso, como debe ser. El detenerse demasiado en una frase es signo de inmadurez; lo que importa en un libro es el conjunto, el edificio verbal, no sus componentes. Y sin embargo es costumbre bastante difusa subrayar libros. El subrayado desmiente el edificio y realza el ladrillo, el humilde tabique comprimido entre mil tabiques idénticos; es una suerte de operación de rescate, como si cada subrayado dijera: salven esta frase de las garras del libro, liberen esta joya del pantano que la rodea. Es bien sabido que, quien empieza a subrayar, no puede detenerse; los subrayados se multiplican, una plaga se apodera del libro, surge otro libro en su interior, una república autónoma. El subrayador piensa: si subrayé aquella frase, ¿cómo no voy a subrayar ésta, y esta otra, y también aquélla? El subrayador se vuelve un segundo autor del libro, extrae de éste el libro que él hubiera querido escribir, entra en franca

controversia con el libro que lee, al que somete a una implacable cacería de frases subrayables. Un día tuve que pedir un libro mío en una biblioteca universitaria para verificar un dato. Descubrí que el ejemplar estaba profusamente subrayado. La cosa me halagó, por supuesto, pues los subrayados son la evidencia de una lectura acuciosa y apasionada. Muy pronto, sin embargo, me invadió una sensación ambigua que se tornó francamente fastidiosa. No estaba de acuerdo con los subrayados. Mi anónimo lector había pasado por alto pasajes que me parecían muy remarcables y resaltado en cambio líneas meramente operativas, inertes. Me hallé en pugna con mi propio libro, trazando mentalmente mis propios subrayados, sacándole a mi libro otro libro, aquel que hubiera querido escribir y que, sólo ahora me daba cuenta, había escrito a medias.

PARIS

En la *Ilíada* lo increpa todo el mundo, troyanos y griegos, y la acusación es siempre la misma: blando, poco animoso para la batalla, mujeriego y sensual. Sin embargo, Héctor, que es su hermano y el más acerbo de sus críticos, admite que es valiente, pero acota: «a veces te abandonas y no quieres pelear». De todos los guerreros que luchan en Troya, Paris es el que está más cerca de nosotros por su conducta errática que rompe con el esquematismo del mundo homérico, donde los varones son de una sola pieza. Él transita del ardor guerrero a un ausentismo profundo, ama a las mujeres y es amado por ellas, incluso si son diosas. Su pecado es ser muy guapo. «A veces te abandonas y no quieres pelear». En este «a veces» está la semilla de una literatura que florecerá muchos siglos después, construida sobre los «aunque», los «pero» y los «a veces», una literatura propiamente escrita, desasida de la elocuencia característica de la narrativa oral sobre la cual están construidas la *Ilíada* y la *Odisea*. En rigor, pues, ésta es una de las pocas frases realmente «escritas» en la *Ilíada*, porque Paris anuncia a los antihéroes de la literatura del porvenir, que sólo la escritura hizo

posibles. En el mundo oral y altisonante de Homero, Paris nunca levanta la voz cuando habla, se defiende sin perder los estribos, acepta sus defectos pero reivindica su esencial lealtad a los suyos; en suma, se halla en una tonalidad distinta a la de los demás personajes, como si el mundo homérico le quedara demasiado grande o demasiado pequeño. Mata de un flechazo a Aquiles, su perfecta antítesis, pero la tradición sugiere que no fue él el matador, sino el dios Apolo, quien guió su mano indecisa, y hasta en esto Paris es moderno, pues mata como muchos siglos después otro antihéroe de la literatura, el Meursault de *El extranjero* de Camus, jalará del gatillo de su revólver para matar a un hombre, no de forma premeditada sino vacilante, llevado a ese gesto por el sol deslumbrante y aturdidor de una playa africana, ese mismo sol que los griegos identificaban justamente con Apolo y su carro.

PULGARCITO

Conocemos la historia: Pulgarcito y sus seis hermanos son abandonados en el bosque por su padre, que es muy pobre y no puede alimentarlos. La madre, que no se resigna a la idea de perderlos, le entrega a Pulgarcito unas piedritas para que las deje caer conforme se adentran en el monte y de esta manera encuentren el camino de regreso. El truco funciona y Pulgarcito y sus hermanos vuelven a casa sanos y salvos. Pero el hambre persiste, el padre tiene que abandonar de nuevo a sus siete hijos y esta vez la madre sólo alcanza a darle a Pulgarcito unas migajas de pan. El pequeño las deja caer en el camino, pero cuando llega el momento de volver, no las encuentra porque las comieron los pájaros. Uno casi puede ver a éstos descender uno por uno para coger las migajas con el pico y remontar el vuelo, en una escena tan silenciosa como alucinante. Es uno de los grandes momentos de la literatura infantil y un modelo de suspenso para toda la literatura. Es difícil no preguntarse por qué la madre no tomó en cuenta a los pájaros; más aún, por qué no tomó en cuenta el viento, que con una sola ráfaga puede dispersar las migajas y del cual los pájaros son en cierto modo los

sustitutos, por si aquél llegara a faltar. ¿Será que la madre en el fondo quiere que a sus hijos se los trague el bosque y, mientras los condena a perderse, finge que quiere salvarlos? Quizá tampoco Pulgarcito es inocente. Ha comprendido igual que su madre que con tantos hijos la familia nunca saldrá adelante. El suyo es el desquite del hijo más pequeño, el que come menos que todos, el que se quedó chico por casi no comer. Deja que los pájaros se coman las migajas para que sus hermanos tragones se mueran. Él, tan chiquito, se las arreglará para volver a casa. Éste es el acuerdo tácito con su madre. Y al borrar su rastro en el bosque, borra simbólicamente el de su propio nacimiento, para que nadie nazca después de él. Le oculta a su madre el camino de la fertilización, la esteriliza para seguir siendo el último, el benjamín, el pequeñuelo.

EN DEFENSA DEL HIJO DEL MEDIO

En los cuentos de hadas prevalece el número tres. Había tres hermanos que un día dejaron la casa de su padre en busca de fortuna; el mayor hizo tal cosa, y fracasó; el del medio hizo lo mismo, y fracasó; el menor hizo todo lo contrario y logró lo que quería. Este esquema se repite hasta la saciedad. El hijo menor, el benjamín, triunfa donde sus hermanos más expertos fracasan. Claro, piensa uno: al ver su fracaso, aprendió; su triunfo se debe en parte al revés de ellos, pero esto no se dice nunca en los cuentos de hadas, como tampoco se dice nada del hijo del medio, que es el que pasa más inadvertido de los tres. El mayor fracasa, pero le toca la gloria de abrir camino y recibe toda la atención del narrador; ni qué decir del más chico; en cambio, del segundo no se dice casi nada, pues su función es repetir los pasos del mayor para proporcionarle al más chico la prueba irrefutable de que la conducta seguida por sus hermanos es errónea. Así, el hijo del medio apenas ocupa espacio en los cuentos, y sin embargo es el único de los tres hijos que merece el calificativo de interesante. Fracasa como el hermano mayor, pero con una conciencia del fracaso que le falta a

aquél, porque, en el fondo, fracasa adrede; sabe que sólo después de un doble fracaso su otro hermano, el más chico e indefenso, tomará el rumbo correcto. Su concepción del fracaso es pues relativa, igual que su concepción del éxito y también su concepción del propio cuento, pues sabe que cada hermano depende de los otros, y que por lo tanto es falso que con cada uno recomienza la misma historia. Lejos de ser un mero repetidor del primogénito, el hijo del medio es el único que entiende cabalmente la situación y el único capaz de rebelarse contra ella. Le debemos nuestra insubordinación a los cuentos de hadas. Fue gracias a su radio de visión, mucho más amplio que el de sus dos hermanos, que pudimos atisbar un nuevo tipo de personajes y de historias, sin vencedores ni vencidos y sin triadas ni dualismos. El arte de la novela es un perpetuo tributo a ese hijo sin brillo.

SURCOS

Para huir del tedio del salón de clase acostumbraba en mis primeros años escolares trazar en una hoja una carretera imaginaria, una línea sinuosa que la cruzaba de un extremo a otro y a la que después yo añadía unas desviaciones para que ganara complejidad. La recorría con el lápiz una y otra vez, hasta que las líneas se convertían en surcos, luego abría nuevas desviaciones que se convertían en nuevos surcos, y así hasta cubrir la hoja con una red intrincada de caminos. Tenía cuidado de lograr una profundidad pareja en todos los trazos, ya que el juego consistía en agarrar el lápiz y, casi sin ejercer presión alguna, deslizarlo por la hoja para que la propia carretera me guiara por su laberinto de desviaciones y ramales. Era preciso no ahondar en ningún trazo y dejar, por así decirlo, que el surco decidiera. Cuando lo conseguía, el lápiz parecía viajar solo, impulsado por los surcos y no por mi mano. Debe de haber sido mi primera experiencia de lo que llamamos inspiración. Iba descubriendo en cada «viaje» la ruta más secreta entre todas las rutas posibles, pero no tan secreta como para que no fuera susceptible de modificarse en algún punto particularmente

blando o en alguna desviación de hondura menos pronunciada. Así, cada trayecto era distinto del anterior, siempre y cuando el pulso se mantuviera estable, pues bastaba un descuido, un aumento imperceptible de la presión sobre el lápiz, para que prevaleciera un único recorrido, una sola verdad sobre la pluralidad de caminos. Ignoro en qué medida ese pasatiempo contribuyó a mi inclinación por la escritura y qué tanto me proveyó de un método para, varios años después, escribir cuentos y poemas, pero seguramente en algo contribuyó a que entendiera que también la escritura es una cuestión de pulso, de no forzar la red de caminos, de ponerse en la condición de ser guiado por una huella sinuosa y comprobar que escribir es descubrir esa huella y que basta ejercer un poco más de presión de lo debido e intervenir un poco más de lo necesario, para quedar preso en un solo surco y repetir lo ya dicho.

FINAL ABIERTO

En una entrevista que me hizo en ocasión de la aparición de un libro mío de cuentos, un periodista aseguró que mis cuentos tenían un final abierto. Otra vez con esa historia de los finales abiertos. Le pedí que me diera un ejemplo de su afirmación y cité un par de cuentos que según él tenían irrefutablemente esa característica. Intenté demostrarle que ambas historias no podían terminar sino de la forma en que terminaban y que otra manera de clausurarlas habría sido un error; así que no eran finales abiertos sino, a mi juicio, cerradísimos. Él rebatió que no quedaban resueltas ciertas cosas cuyo esclarecimiento se dejaba al criterio del lector. Ya me esperaba eso del criterio del lector. Le dije que uno siempre cuenta con el criterio del lector, hasta para una frase tan simple como «Llovía y eran las tres de la tarde» hay que contar con él, y le expliqué que algunas cosas habían quedado algo indefinidas porque su esclarecimiento era ocioso para la historia, del mismo modo que cuando un asesino confiesa su crimen, no nos interesa saber qué desayunó ese día. Entonces él me aclaró que eso del final abierto lo decía como elogio, porque él era un admirador de

los finales abiertos. Le dije que así lo había entendido y que por mi parte ignoraba en qué consiste un final abierto y que no concebía cómo se podían escribir cuentos cuyos finales obligan al lector a arremangarse la camisa para concluir la historia que el narrador no supo concluir. «La vida rara vez concluye sus historias», sentenció mi brillante sinodal. Ahí lo quería. Le dije que la vida carece de historias y que éstas son cosa de la literatura. «No estoy de acuerdo, pero no importa», exclamó con una sonrisa. El tipo tenía lo suyo, sostenía su punto de vista con pasión, lástima que fuera un punto de vista tan aburrido. Me levanté y le tendí la mano. Me miró con sorpresa. «¿Se va usted? La entrevista todavía no termina», dijo. Sonreí a mi vez: «Y no merece terminarse. Me acaba de convencer, los finales abiertos son lo mejor», y me apresuré hacia la salida.

SAMSONITE

Entre los doce y los trece años me dio por dibujar interiores de casas rodantes. En hojas cuadriculadas trazaba líneas que representaban el comedor, la cocineta, el baño, el clóset y las alacenas. Había ido a una exposición de campismo y conocía las medidas de cada objeto. El chiste de una casa rodante es aprovechar el espacio lo mejor posible. En un habitáculo de cuatro metros por dos debe caber una familia de cuatro miembros que comen, cocinan, duermen y van al baño. Las casas rodantes están llenas de soluciones ingeniosas. Lo que de día es un gracioso comedor, de noche se transforma en una cama matrimonial. Mucho tiempo después publiqué mi primer libro de poemas. Estaba escrito todo él en versos cortos, casi siempre heptasílabos, que me parece el habitáculo mínimo para decir algo en verso. Mis poemas buscaban la concentración, no el despliegue y, tratándose del primer libro de un joven poeta, la cosa llamó la atención. El libro fue recibido favorablemente y en las reseñas que se ocuparon de él, uno de los términos más recurrentes era *rigor*. Cuando me invitaron a una charla con el público y me preguntaron sobre mis principales influencias,

contesté que había escrito mis poemas del mismo modo como varios años atrás había dibujado el interior de centenares de casas rodantes: haciendo caber la mayor cantidad de materia en el menor espacio; por eso había recurrido a un verso corto, porque necesitaba un marco reducido que me obligara a hallar las soluciones más estrictas. Pero cuando la gente pregunta sobre las influencias literarias quiere oír nombres de autores consagrados y noté cierta perplejidad en el público ante mis elucubraciones sobre las casas rodantes. Ahora podría decir que siempre he escrito poesía como quien comprime lo esencial de sus pertenencias en una valija de poco peso, porque se marcha a un lugar que no conoce y no quiere cargar con un bulto voluminoso, y me temo que tampoco esta vez se me tomaría en serio si afirmara que mi mayor influencia literaria no es tal o cual poeta insigne, sino la línea de maletas *Samsonite*.

NADIE LEE NADA

Un amigo mío me habla pestes de un escritor reconocido. Me dice que le parece tan malo, que no ha leído una sola línea suya. Le pregunto cómo puede sustentar su juicio si no lo ha leído, y me contesta: «Por puro olfato». Le digo que a mí me parece un escritor pasable. Lo digo por puro olfato, porque tampoco lo he leído. Seguimos discutiendo, él esgrimiendo sus razones olfativas y yo las mías. No es difícil imaginar a un escritor cuyos libros nadie ha leído y sobre el cual todos opinan por olfato. Su primer libro, por ejemplo, se publica gracias a su amistad con el editor, el cual, bien sea por olfato o por falta de tiempo, sólo hojea el manuscrito y luego lo entrega al corrector de estilo de la editorial, que no lo lee, sino que lo corrige, que es distinto. El libro, una vez publicado, da lugar a entrevistas hechas por periodistas que han leído sólo la contraportada, cosa bastante común, y es reseñado brevemente por reseñistas que también sólo han leído la contraportada. Se vende poco, pero no menos que otros. Los pocos compradores leen la contraportada y luego olvidan el libro en una repisa del librero, como ocurre a menudo. El autor publica un segundo,

tercer y cuarto libro, que suscitan entrevistas, reseñas, ventas bajas y cero lectores. Al cabo de una década tiene una trayectoria sólida, pero nadie lo ha leído. Es más, ni él mismo se ha leído, porque, como suele referir en las entrevistas, escribe en estado de trance, de modo que apenas revisa lo que escribe. En resumen, el único que ha pasado reseña concienzuda a sus líneas es el corrector de estilo de la editorial, que no lo ha leído propiamente, sino corregido, por lo cual no representa una fuente confiable para saber de qué tratan los libros de nuestro autor. Entre más libros suyos se publican, más difícil se vuelve que alguien lo lea, porque ha alcanzado esa modesta notoriedad que en lugar de azuzar la curiosidad del público, la mata de raíz. En suma, es un autor, de tan invisible, perfecto. Un clásico. Y a su muerte sus libros acaban en las escuelas, donde, como es sabido, nadie lee nada.

LA HOGUERA

Con este título escribió Jack London uno de sus cuentos más célebres. Si se quiere saber qué es el frío, el frío verdadero, hay que leer esta historia en la que una tarde de invierno un hombre camina solo por una zona boscosa de Alaska, seguido por un perro. Se dirige a un campamento que queda a cinco horas de camino. De pronto, para evitar que se le congelen los pies, debe encender una hoguera, pero al hacerlo comete un error que nadie debe cometer en un día tan frío y que le cuesta la vida. La historia se reduce a eso. El hombre muere congelado y el perro sigue su camino. London describe el desmoronamiento progresivo del hombre, registrando cada uno de sus gestos y cada pensamiento deducible de ellos. London es el perro que sigue al hombre a distancia y la historia procede infiriendo cada cosa de la anterior, como un perro que oliera un rastro. Es la historia que habría escrito el perro si hubiese sido capaz de escribir, y porque intuimos que el que relata el cuento es el perro, sabemos que el hombre morirá. Lo que nos sacude es la forma como pierde su batalla contra el frío: la nieve acumulada en una rama del pino debajo del cual encendió el fuego se

cae y apaga la hoguera. El hombre olvidó que no hay que encender hogueras abajo de los árboles. Cometió un descuido imperdonable. El cuento no pasaría de ser una anécdota ingeniosa si no fuera por la presencia del perro, que se agranda conforme se hace patente su superioridad sobre el hombre, que es la superioridad de su pelaje sobre el sofisticado pero frágil raciocinio humano. London no quiere que nos identifiquemos con el hombre, por eso no nos dice cómo se llama, y tampoco con el perro, cuyo nombre ignoramos a pesar de que el hombre lo llama varias veces. Se limita a plantear una ecuación que el frío se encarga de despejar. La historia descansa en una simple rama de pino y lo que vemos es cómo se levanta una barrera infranqueable entre el perro y el hombre, cómo el antiguo pacto entre las dos especies se rompe, y ésta es la mejor descripción del frío que uno puede imaginar.

EL SUBRAYADOR

Cada vez más a menudo, en lugar de leer un libro, lee los subrayados que ha hecho en tantos años de lectura. Ha subrayado libros desde la adolescencia y son pocos los que se han salvado de tener alguna marca hecha a pluma o a lápiz. Cuando le da por observar los estantes de su biblioteca siente orgullo por tantos subrayados que encierran. Representan una biblioteca dentro de otra, que ha ido creando con esfuerzo. No ha vacilado nunca a la hora de poner un subrayado. En tantas cosas ha sido tibio y negligente, pero no en eso. Aun cuando ha tenido el ánimo por los suelos, ante una frase o un pasaje notables se ha puesto religiosamente de pie para buscar un lápiz y cumplir su deber. Puede decirse que el día que no se levante se habrá acabado todo. Mientras no renuncie a subrayar, habrá esperanza. Ahora que se acerca la vejez empieza a beneficiarse del fruto de esos innumerables sacrificios. Sea cual sea el libro que tome de sus estantes, sabe que le brindará a través de sus subrayados unos diez o veinte minutos de lectura intensa y selectiva. Ha llegado el momento, por así decirlo, de que los libros le devuelvan parte de aquello que él les dispensó a

lo largo de tantos años de lectura. Le ofrecen sus subrayados, haciéndose ellos mismos a un lado. Al repasar esos surcos dejados por su pluma o su lápiz no sólo extrae una savia de conocimiento preciosa, sino que profundiza en su introspección, pues no hay como leer los propios subrayados para conocerse. En un gesto tan simple y espontáneo nos descubrimos sin tapujos, pues decimos más profundamente lo que sentimos cuando lo decimos con palabras de otros. Mira con lástima a muchos amigos suyos, poseedores de espléndidas bibliotecas que casi carecen de subrayados. Por permanecer cómodamente sentados en vez de levantarse a buscar un lápiz, ahora, cerca del final de sus vidas, no saben quiénes son y buscan en vano en los libros leídos una marca cualquiera hecha de pasada, al descuido, para intuir algo de lo que eran, algo de lo que han sido.

FRASES CORTAS

Frases cortas, concisas y sencillas, repetía ufano el maestro de Español, y agregaba: me lo agradecerán un día. Esto fue en secundaria. En el bachillerato oí la misma cantilena en boca de la maestra de Redacción: frases breves, párrafos cortos, ideas claras: se lo agradeceríamos a la larga. En la universidad, en la clase de Metodología de la Investigación, la profesora, una monja afable, nos volvió a conminar a escribir frases no más largas de un renglón, una idea a la vez y «puntuación a modo». También se lo agradeceríamos. Yo no agradezco a ninguno de esos maestros sus sabios consejos. Cuando a mi vez me tocó ser maestro me cuidé de no imitarlos. Nunca he dicho a mis alumnos cómo deben escribir, sobre todo me he cuidado de no aconsejarles las frases cortas y las ideas claras, que son cosa de sioux: Hombre blanco cansado, yo tender yacija en el suelo para que duerma. Con ellas se aspira a una prosa sin bacterias, de quirófano, libre de oraciones subordinadas e incidentales, como si en la vida no existieran las subordinaciones de todo tipo y los incidentes que desbaratan nuestra ilusión de estabilidad. A los alumnos habría que decirles que tengan el valor de

tener estilo, que escribir sin estilo equivale a no escribir, y por eso es difícil escribir, hasta para redactar un justificante escolar, como le ocurrió a aquel escritor de nuestros días, que usó frases cortas e ideas claras y aun así encontró la redacción del justificante para su hijo endemoniadamente complicada, al grado de que si su esposa no le hubiera arrancado el papel de las manos, porque el camión escolar ya estaba en la puerta, lo tendríamos todavía puliendo esos dos párrafos en busca del justificante perfecto. Esto habría que decirle a los alumnos: que nunca se termina de escribir lo que uno escribe porque el mundo apurado nos lo arranca de la mano y sin ese apuro no habría estilo ni casi razón de escribir. Y decirles también que más allá de estilos y de géneros, de temas y argumentos, quien escribe, escribe siempre y tan sólo un justificante.

LA HORA DE LA DIGESTIÓN

Era nuestro tormento cuando nos llevaban al balneario. Teníamos que esperar dos horas y media después de comer antes de volver a entrar al agua, ni un minuto menos, so pena de morir por una congestión. Durante dos horas y media nos estaba vedada la piscina. Todo parecía detenerse bajo el sol a plomo. La gran alberca se vaciaba casi por completo, los mayores se abandonaban al sopor de la siesta y los niños entrábamos en un sopor mucho más terrible, el de la inacción y la espera, antes de obtener nuevamente el permiso de entrar al agua. No había nada que hacer. La siesta era una prerrogativa adulta, sobre todo de los hombres, y un niño dormitando a esa hora era algo inimaginable. Rondábamos sin ton ni son en pequeños grupos que duraban el tiempo de una excursión a los baños o de una improvisada caza de lagartijas y que se disgregaban tan rápidamente como se habían formado, pues excepto las hormigas que trazaban largas hileras en el pasto, nada en la sequía de esa hora permanecía mucho tiempo compacto. Benditas hormigas, que nos proporcionaban una de las raras diversiones en medio de aquel pasmo generalizado, que era incinerarlas con

una lente de aumento para admirar sus contorsiones cuando el foco incandescente las clavaba en un punto. Morían en cosa de tres segundos, un tiempo demasiado breve hasta para una hormiga, y nos preguntábamos si les daría tiempo de sufrir. Una vez uno de nosotros capturó una lagartija y la sometimos al mismo tormento. Ella sí sufrió lo indecible, no nos cupo la menor duda al ver cómo se sacudía mientras la mancha solar le llagaba el dorso, levantando una nubecilla de humo. La dejamos agonizar en paz, inmovilizada por el dolor, y cuando volvimos donde la habíamos dejado, estaba tiesa. Uno de nosotros sentenció que había muerto de infarto, pero nadie intentó averiguarlo, porque acababan de concluir las dos horas y media de la digestión, nuestras madres nos dieron la señal tan anhelada del fin de la pesadilla y nos zambullimos ruidosamente en la alberca mientras nuestros padres volvían en sí.

LLUVIA NOCTURNA

La que empezó todo fue la abuela. Era de noche, llovía muy fuerte y alguien tocó a nuestra casa. Ella levantó la bocina del interfono para contestar. La persona se había equivocado y pidió disculpas, pero la abuela no colgó en seguida y se quedó hechizada al oír el fragor de la lluvia a través del interfono. El aguacero arreciaba contra el toldo de lona impermeable que daba acceso a nuestro edificio, uno de esos toldos de hotel que resguardan de la lluvia a los clientes que llegan en taxi y cuya instalación en la entrada del edificio había dividido a los inquilinos en dos bandos opuestos. Escucha, me dijo pasándome la bocina, y me sorprendió el estrépito que oí, nada que ver con el apacible repiqueteo de las gotas contra los vidrios de las ventanas. La lluvia al golpear la lona del toldo producía un tamborileo sordo como el que se oye debajo de un paraguas, pero multiplicado por una superficie diez o quince veces mayor, de manera que el chubasco se oía como un diluvio. Dame, dijo la abuela, arrancándome el aparato, y se puso a escuchar de nuevo. Mi padre, mi madre y mis hermanos vinieron a pegar el oído a la bocina. La abuela fue a traer una silla para escuchar

la lluvia nocturna cómodamente sentada y con ese gesto refrendó su derecho de propiedad sobre aquel fenómeno que había descubierto. Nos pasaba la bocina unos cuantos segundos y volvía a apoderarse de ella. Un tío mío vive en nuestro edificio y mi padre le habló para ponerlo al tanto del asunto. Mi tío llamó al rato para decirnos que su interfono no servía muy bien, así que poco después subió a nuestro departamento en compañía de su esposa y de sus dos hijos para escuchar la lluvia a través de nuestro aparato. Yo llamé a mi primo Raúl, que vive enfrente. Su edificio tiene interfonos pero carece de un toldo como el nuestro, así que no tardó en tocarnos la puerta. Las lluvias nocturnas son la pasión de la familia. La abuela organizó turnos de un minuto y medio de escucha y nadie osó disputarle su reducto junto al interfono.

QUIÉN PERSIGUE A QUIÉN

Encuentra anotada en un papel la clave del correo electrónico de su esposa y decide hurgar en su correspondencia, pues desde hace algún tiempo ella se comporta de forma extraña. Así descubre que contrató a un investigador privado para que lo siga a él. Le tiemblan las piernas. Lo suyo con Susana lleva tres meses y él ha actuado con suma prudencia, limitando sus encuentros a dos citas semanales, siempre en lugares distintos; pero, por lo visto, algo ha despertado las sospechas de Lucía. Lee todos los correos del detective dirigidos a su esposa y en ninguno de ellos el hombre declara que lo ha visto con una mujer. Aun la mañana en que se citó con Susana en un cine, el tipo, que lo siguió dentro de la sala, no reportó los besos de ellos en la última fila. Evidentemente se distrajo viendo la película, porque en el reporte dirigido a su mujer resulta que él había estado todo el tiempo solo. ¡Idiota!, exclama para sí. Ama a su esposa y no le gusta que la estén timando de esa forma. O el tipo no conoce su trabajo o es un pillo que alarga las cosas para abultar sus honorarios. Ahora entiende las frecuentes peticiones de dinero de Lucía, supuestamente para sufragar los

gastos médicos de su madre enferma. Comprende que le ha mentido, pero, por otra parte, no soporta que el detective la esté esquilmando. Además, es su dinero. ¿Qué hacer? ¿Facilitarle las cosas al imbécil ese, delatando su aventura con Susana? Ni pensarlo. Mientras tanto, sigue viéndose con su amante, pero cuando están en la cama del motel no deja de mirar hacia todos lados y responde a sus preguntas con monosílabos. Revisa a diario el buzón de su esposa y comprueba que el hombre aún no los descubre. Susana empieza a quejarse de su conducta, la exaspera su aire ausente cuando hacen el amor y un mes después lo manda al diablo. Él respira con alivio. Va al cine todas las tardes, buscando a su perseguidor. Comprueba por los correos de su mujer que el tipo lo ha seguido a todas las salas de cine y, con todo, no logra dar con él, es un sabueso astuto y la cuenta de gastos crece día a día.

LOS POETAS NO ESCRIBEN LIBROS

A los 55 años publiqué mi primera novela y cuando le regalé un ejemplar a mi madre, exclamó: «¡Un libro, al fin!». «¿Y los otros libros, qué?», le pregunté, refiriéndome a la decena de volúmenes de relatos y poesía que he publicado. «Me encantan», cortó ella, y adiviné la frase que no quiso decir: «Pero no son propiamente libros». Después del primer momento de enfado pensé que tenía razón. Libros, lo que se dice libros, son las novelas, las memorias, los ensayos científicos y filosóficos. Por comodidad llamamos libros también a los cuentos y a los poemas reunidos en un volumen, aunque sepamos que el destino de cada poema y cada cuento es valerse por sí solo, fuera del libro que lo incluye, que se antoja un abrigo momentáneo. Cuentos y poemas conservan un vínculo con la oralidad del que carecen los otros géneros. En especial la poesía tiene que ver menos con la escritura que con el aliento, con la voz y el sonido. Puede decirse incluso que se escribe poesía a pesar de la escritura, a contrapelo de la sordera de la escritura, en contra de la arritmia y de la techumbre de la escritura. Así, poner título a una colección de poemas, que es un gesto

clausurador, es desconocer la naturaleza antiescrituraria y antilibresca de la poesía. Habría que regresar a la costumbre decimonónica de poner en la carátulas de los libros de poesía la palabra «Poemas» y en los de cuentos la palabra «Cuentos» o «Relatos». Porque los poetas y los cuentistas no son escritores, aunque creen que lo son. Sobre todo la poesía, con su apego a la repetición y a la memorización, manifiesta su aversión hacia el libro. Su persistencia en nuestra cultura puede verse como la señal de que el individuo se resiste a prescindir de su propio aliento. Los libros, con su portentosa artificialidad, con su tratamiento espiritual intensivo, han atenuado nuestro aliento hasta lo inverosímil. Los renglones de la prosa, metódicamente alineados, proponen una respiración artificial; en cambio, los versos de la poesía, que se resisten a convertirse en renglones, alientan nuestra respiración perdida.

TRASCENDER LA CARA

Corro regularmente en una pista de atletismo y, cuando me aproximo a ella, estoy todavía lejos como para distinguir a los corredores por sus caras, pero puedo reconocerlos por su forma de correr, que es inconfundible y con la cual me he familiarizado con el paso del tiempo. La capacidad de reconocer a un sujeto por su forma de correr es la misma que nos permite intimar con el personaje de una novela. En las novelas decimonónicas el autor se sentía obligado a darnos una descripción exhaustiva de los personajes, desde el color del cabello y de los ojos hasta su vestimenta. Les tomaba una foto, literalmente. Pero era una foto inútil puesto que los personajes adquirían un rostro a través de sus acciones y sus palabras, un rostro subjetivo y distinto para cada lector, un rostro recordable mas no fotografiable. La novela moderna asimiló esta lección y ahora sabemos que el lector no necesita ponerles cara a los personajes. Se relaciona con ellos a través de ondas de baja frecuencia, como las que usan los elefantes para comunicarse a gran distancia. Estas ondas pueden llegar muy lejos porque se saltan las caras, que son un dato secundario, y se atienen a lo más significativo

que, en el caso de los elefantes, puede ser el tamaño de otra manada, su ubicación y la dirección que sigue. La baja frecuencia tanto en nosotros como en los elefantes sacrifica el rostro para informarnos sobre la conducta del otro, gracias a la cual podemos reconocerlo desde lejos sin entrar en detalles, y una de las razones por las que una película nos decepciona cuando la comparamos con la novela que la inspiró es que en ella aparecen las caras de los personajes, que la lectura del libro nos había ahorrado. Por eso, los buenos actores son aquellos que nos transportan hacia esa cara, singular mas no fotografiable, que está detrás de la cara aparente, y el arte de la novela, de manera semejante, es el arte de trascender la cara, transportándonos a la dimensión sumergida y singular de nuestra conducta, a nuestro estilo profundo, ahí donde no llegan las máscaras.

LAS CARTAS COMERCIALES

Cuando tenía doce años mi padre se dio cuenta de que yo escribía mejor que él, así que me pidió que lo ayudara a redactar unas cartas a sus clientes. Había comprado un manual para ello, que me dio a leer para que me familiarizara con el lenguaje de ese tipo de correspondencia. En él se recopilaba un gran número de ejemplos de cartas comerciales, clasificándolas según diferentes criterios, uno de los cuales era cómo reconvenir a la otra parte negociadora por algún incumplimiento, porque una sección completa estaba dedicada a los reclamos, todo ello sin perder la pulcritud de una carta de negocios. Leí el libro de cabo a rabo y aprendí rápidamente a imitar el estilo desapegado de esas misivas, no exento de una fina obsequiosidad. Confieso que me emocionó más que muchos libros de aventuras. Unos preámbulos me dejaban hechizado, como éste: «Con la presente me permito distraer su valiosa atención para notificarle que su pedido…, etc.». Distraer su valiosa atención: ¡qué frase admirable! Yo sabía que nadie creía sinceramente en la valiosa atención de su destinatario, pero intuía que esta y otras fórmulas de esmerada cortesía debían de incidir de algún

modo en una negociación y me apresuré a incorporarlas en las cartas que escribía para mi padre. Mi soltura alcanzó tal grado de maestría ante sus ojos, que dejó de revisarlas. Las respuestas de sus clientes eran a vuelta de correo y descubrí que algunas de las fórmulas que yo había extraído del manual aparecían ahora en sus contestaciones. Sus secretarias las habían adoptado, sin duda cautivadas por los mismos motivos que a mí me habían llevado a utilizarlas. De seguro lo habían hecho sin reparar demasiado en ello, con mera eficiencia secretarial, pero ese contagio estilístico me causó una alegría profunda. Me sentí *leído*, una emoción inédita para mí. Por debajo del trato comercial, pues, algo fluía entre ellas y yo, más sutil que la transacción en curso. No dije nada a mi padre porque me regañaría por no enfocarme en lo esencial y andarme, como de costumbre, por las ramas.

KAFKA Y LOS NOMBRES

Los grandes relatos de Kafka empiezan siempre con un nombre: «Al despertar Gregorio Samsa una mañana…»; «Seguramente se había calumniado a Josef K.»; «Ya era de noche cuando K. llegó a la aldea». Kafka se aferra a un nombre como un náufrago a una tabla. Nunca se aleja de esa fortaleza. Hallado un protagonista no lo suelta un segundo y conforme avanza la historia cosecha nuevos nombres a regañadientes, obligado por la mecánica del relato; si fuera por él se quedaría con un solo personaje, con un solo nombre, y ese nombre estaría reducido a una sola letra y esa letra sería siempre la misma, la emblemática K. de su propio apellido. Siente aversión hacia los nombres propios porque rompen el tejido de la narración, que él concibe como una secreción continua; basta ver qué tan poco usa el punto y aparte; es el escritor del punto y seguido; su modelo de prosa es un murmullo en continua expansión; elige nombrar en el arranque de la historia, cuando el lector está desprevenido y puede aguantar ese trago amargo, pero una vez que la historia ha levado anclas se cuida de nombrar lo menos posible. Tuvo conciencia como pocos de la anomalía

de los nombres propios, esas palabras que designan a un solo individuo y por ello son una suerte de agujeros negros del lenguaje. No olvidemos que era tenedor de libros en una compañía de seguros. Su estilo escrupulosamente unitario tiene la pulcritud de los libros de contabilidad. Soñó tal vez con escribir un libro sin ningún sobresalto, metódicamente secuencial como un libro contable. Confesó en su diario: «Al escribir una historia no tengo tiempo, como sería necesario, de extenderme en todas direcciones». Es el anhelo de una araña: fabricar una tela de asociaciones infinitas, sin dejar un solo hueco. Por eso evita los nombres propios, que alivian con su inocencia la tensión del lenguaje y forman unos respiraderos, unos boquetes mágicos. Y forman también, en la apacible distensión de la escritura, castillos impenetrables. ¡Todo lo que guarda en sí un nombre propio y no hay manera de averiguarlo!

DON JUAN Y LA CIUDAD

El burlador de Sevilla, de Tirso de Molina, donde por primera vez aparece en forma acabada la figura de Don Juan, es un *thriller* internacional. La acción se despliega entre España e Italia. Don Juan abandona España para pagar una de sus felonías, llega a Italia, donde comete otra peor, y debe regresar de incógnito a su patria. El duque Octavio abandona su patria, Nápoles, para huir de la justicia y arriba a España. Otro personaje, Gonzalo de Ulloa, recién desembarcado de Portugal, hace al rey de Castilla un recuento entusiasta de las maravillas de Lisboa. El eje de la trama son Nápoles y Sevilla, ciudades portuarias y pujantes, pero también aparecen o se citan Milán y Valencia, Tarragona, Lebrija y Sicilia, Ceuta y Tánger. Pareciera que de pronto el mundo se hubiera empequeñecido y fuera facilísimo trasladarse de un extremo a otro del continente. La incipiente metrópoli es el escenario perfecto de Don Juan, quien precisa de lugares populosos para sus empresas, porque lo suyo es estar en constante movimiento. Así, el mito del seductor, del mujeriego, corre parejo al de la gran ciudad. La fascinación que ejerce el primero se nutre de la fascinación que ejerce la

segunda y ambos se conjugan en otro elemento clave que es el poliglotismo. Castellano, portugués e italiano forman el trasfondo idiomático de la obra de Tirso. Don Juan se mueve como pez en el agua en este nuevo mundo bullicioso. Es el hombre de todas las lenguas. Posee una elocuencia para la dama de corte y otra para la humilde pescadora. «Un hombre sin nombre», se define a sí mismo desde su primera aparición, anticipando el moderno anonimato urbano. Su fuerza seductora reside en su desarraigo, que se manifiesta en su falta de amigos. Las mujeres huelen en él a la bestia solitaria y, sobre todo, apátrida. El Convidado de Piedra, con su granítica homogeneidad, parecería ser su antítesis, pero en el fondo es sólo la otra cara de la gran ciudad que está surgiendo: su cara dura, inmisericorde, helada, sin calor ni sabor humanos, como la cena que le sirve a Don Juan antes de matarlo.

DOSTOIEVSKI

Leer a Dostoievski nos recuerda que la vida humana es antes que nada diálogo. Ninguno de sus personajes se priva de la palabra. Tan pronto como se menciona el nombre de un personaje, la historia parece contraer la obligación de conducirnos, no importando los vericuetos que se precisen para ello, hasta hacernos oír su voz, porque sólo la voz otorga a sus personajes un estatuto de realidad. Es significativo que cuando Dostoievski se ve obligado a referir una serie de acontecimientos que son necesarios para la inteligencia de la historia, lo hace como quien abre un paréntesis. A menudo llama a esos trozos «resúmenes» y parece disculparse con el lector por tener que recurrir a ellos. Los trata como cuerpos extraños y tan pronto como puede regresa a sus diálogos, que son los verdaderos constructores de la trama. Los propios pensamientos de los personajes son dialógicos, íntimas controversias que cada uno de ellos sostiene consigo mismo. Dostoievski jamás habría podido escribir la historia de Robinson Crusoe. Le habría parecido una pérdida de tiempo contarnos cómo un náufrago se las arregla para convertir su isla en una morada confortable. Robinson Crusoe

nos muestra al fin y al cabo que es posible vivir sin dialogar. Para Dostoievski el ser humano es un náufrago, pero un náufrago en medio de otros náufragos, cada uno en su isla de la que nunca logrará salir. Hoy día sus diálogos nos parecen extravagantes y la fuerza que los sostiene, que es la atracción que siente cada personaje hacia los otros, se antoja inconcebible. El prójimo ya no nos despierta curiosidad. Nuestra pasión es hacer más y más confortable nuestra pequeña isla. Esos personajes impulsivos e infantiles nos parecen ridículos, y el ridículo es una constante de las historias del escritor ruso, el ridículo que es siempre un exceso de curiosidad, de expansión, de entrega y entrometimiento, al revés de Robinson Crusoe, cuya saga puede verse como la victoria más completa sobre la ridiculez, el triunfo del hombre que ha suprimido de su entorno toda sorpresa y desmesura.

KAFKA Y LOS CELOS

Muchos se escandalizarían al oír que *El castillo* de Kafka es una novela de amor. Replicarían que lo central en ella, como en todo Kafka, es la soledad, el desarraigo, la dilación infinita, la impotencia y la culpa. Y sin embargo, la historia de amor entre el agrimensor K. y Frieda, la joven cantinera, es la viga maestra del libro. El amor, o cuando menos la atracción sexual, campea en toda la novela e involucra incluso a Klamm, el misterioso e intangible amo del castillo, ni se salvan de él los funcionarios más grises y siniestros, como Sordini, que trata sin éxito de seducir a Clara, un ser femenino que merecería una novela aparte. Frieda, Clara, la señora mesonera, Olga, Pepi y sus dos amigas: es larga la lista de mujeres enamoradizas o urgidas de amor que aparecen en el libro. El agrimensor K. trata con todas ellas, se enamora un poco de cada una, y con ninguna (si acaso con Frieda, pero no estamos seguros) llega a consumar carnalmente su deseo. ¿Dónde está la soledad tan mentada? K. nunca está solo, se encuentra perpetuamente acompañado y pese a ser un individuo insignificante su llegada a la aldea provoca un torbellino de pasiones que repercute en los

propios habitantes del castillo. La novela avanza a golpe de revelaciones sucesivas, que son casi siempre revelaciones eróticas o sentimentales, y las disputas amorosas entre K. y Frieda, detrás de su ultra corrección lingüística que por momentos las tornan caricaturescas, son una exploración implacable de los celos. Como en Flaubert, en Proust, en Svevo y en tantos otros, los celos son el tema secreto de Kafka, que encuentra en ellos la prueba de nuestro desvalimiento existencial: nunca estamos seguros del amor del otro porque nunca estamos seguros de conocerlo y siempre mendigamos indicios y señales que nos permitan adueñarnos de su alma. Es la misma situación que padece el agrimensor frente al castillo: ahí está, a la vista, a un tiro de piedra de su posada, siempre a punto de abrirle sus puertas pero, por una razón u otra, inalcanzable.

LA CARRERA DE RELEVOS

En la carrera de relevos de la antigua Grecia se trataba de atenuar lo más posible el paso de la estafeta de un corredor a otro, para dar la impresión de que la carrera fluía sin sobresaltos, como llevada a cabo por un único superatleta, y no por cuatro atletas comunes y mortales que astutamente se repartían el esfuerzo. No había que despertar a los dioses de su sueño y es probable que el trozo de madera que servía de estafeta representara al propio dios, que había que pasarse de mano en mano con mucho cuidado para que siguiera dormido. El riesgo era enorme y en algunas ciudades se castigaba la caída de la estafeta con la muerte de los corredores, a menos que éstos ganaran la competencia. Así, esa carrera fue sentida desde el comienzo como la representación de algo prohibido, una artimaña de los hombres contra el poder de la divinidad. Aún no se ha perdido este antiguo dramatismo y la caída de la estafeta es subrayada por la multitud de nuestros días con un grito de desmayo en el que no es difícil oír la exclamación que en otros tiempos debió de acompañar este percance trágico, el más trágico de los Juegos. Y todavía hoy, en la forma tan especial en que el

corredor que va a recibir la estafeta se adelanta a la llegada de su compañero y, corriendo con la mirada al frente, *extiende su mano hacia atrás* para recibir el precioso regalo que el otro le confía, es posible advertir el toque mágico y perturbador que siempre ha acompañado a esta competencia. Porque este gesto solapado es el gesto de un ladrón. Ninguno de los corredores mira la estafeta, simplemente la sienten en su mano y huyen con ella; la tensión se libera de golpe y a partir de ese instante sólo existe el frente, la velocidad pura, el vuelo hasta la meta o hasta el siguiente compañero que aguarda. Surge el animal libre y pleno que ha robado el fuego a la divinidad y corre a transmitírselo a los otros, quemando en un soplo la propia porción de terreno para que los dioses, siempre adormilados pero en extremo susceptibles, no adviertan la treta de la que fueron objeto.

EL DIOS PAN

Al dios Pan se le atribuye la invención de la siesta y de la masturbación. Es significativo que estos inventos provengan de la misma divinidad. Ambas prácticas van en contra de la normalidad y de lo socialmente deseable, ya que la masturbación representa una pérdida de energía valiosa y la siesta es una pérdida de tiempo. De hecho, la masturbación es como la siesta del sexo, y la siesta, ese sopor profundo, un simulacro del sueño verdadero y reparador. En ambos casos lo principal cede el paso a lo que es secundario o derivado. En lugar de procrear eyaculamos a solas, sin ton ni son, y en lugar de dormir profundamente nos demoramos en la antesala del sueño a plena luz del día. La siesta es el sueño de los ladrones: duermen a deshoras para poder actuar en la noche cuando todos duermen. También la masturbación tiene que ver con el robo: derrocha un capital, el orgasmo, destinado a la conservación de la tribu, no sólo en lo que atañe a la concepción de nuevos individuos sino como el depósito de la fuerza nativa que cohesiona el grupo. Así, no es casual que Pan, el gran masturbador, sea el dios de los vagabundos, de los que ya no guardan obligaciones con

nadie. La siesta es la noche del vagabundo: breve, anómala, se conforma con una penumbra y no cría verdaderos sueños porque el solitario no tiene a quien contarle lo que sueña. Se sueña dentro de la tribu, se sueña siempre en compañía de los otros y el vagabundo, dejado a solas con sus sueños, no distingue lo que sueña de lo que es real, como el artista. Hay en todo artista un marginado de la tribu y hay en todo arte, por su mixtura de realidad y ensueño, un halo de penumbra al mediodía, de siesta indebida, de negativa a procrear y de vicioso ensimismamiento. Hay en todo arte, pues, una reclusión culpable y una dosis de vergüenza o de soledad vergonzosa. Pan, con sus cuernos y sus pezuñas de cabra, es el retrato vivo de la vergüenza y de los prodigios que la vergüenza, que es madre de la introspección, es capaz de generar: la exhalación melancólica, la maravillosa flauta de Pan.

TAPARSE LOS OÍDOS

Pocos gestos de mayor desvalimiento como el de cubrirse las orejas con las manos. Es un gesto que nos iguala a los niños porque es un gesto de terror, como se ve en *El grito*, el cuadro de Edvard Munch donde un hombre se tapa las orejas para no oír el grito que no se sabe si prorrumpe de él mismo o de afuera, de suerte que vemos a alguien sumido en un grito que sólo le concierne a él, que sólo él escucha, a juzgar por la indiferencia de las demás figuras que salen en el cuadro. En efecto, taparse las orejas es ya una manera de gritar, el primer paso del grito y la manifestación de una ruptura en nuestro ser. No esperaríamos encontrar un gesto así en una sala de conciertos de música clásica, y sin embargo, hace días, en una de esas salas, mientras escuchaba una pieza contemporánea para flauta y clarinete, una señora a mi lado incurrió en ese gesto cuando la flauta emitió su nota más aguda. Lo hizo bajando la cabeza en señal de sufrimiento y, pasada la nota estridente, volvió a levantarla para disfrutar de la música y al final aplaudió con calor. ¿Habrá sido de alivio? Como sea, su gesto de cubrirse las orejas en un sitio donde se supone que vamos a abrirlas de par en par

le daba a la pieza una hondura insospechada. Tal vez el compositor había buscado una nota así, un sonido grosero que nos lastimara para recordarnos que antes de ser una experiencia estética, la música es una experiencia acústica, un *ruido*, algo que olvidamos fácilmente en una sala de conciertos. Hay que despertar continuamente al público, arrancarlo de su embotamiento y recordarle que tiene orejas. Pan, el dios inventor de la flauta, era el mismo dios a quien los griegos temían a causa del horrendo alarido que profería contra quienes estorbaban su siesta. Así, ningún instrumento musical es inocuo, todos guardan una nota que lastima, como tampoco hay música sometida del todo a las paredes de una sala, y me pregunto si en el aplauso entusiasta de la mujer estaría incluida la nota maligna que la había hecho sufrir y, aún más, si su aplauso habría sido menos caluroso de faltar esa nota.

LAS SIRENAS

Como sabemos, cuando su barco de remos cruza frente a la tranquila isla de las sirenas Odiseo ordena a sus compañeros que se pongan cera en los oídos para no oír el fatídico canto que ningún ser humano puede resistir, y él se amarra al mástil para oírlo sin peligro de arrojarse al mar. Para no arrojarse al mar al oír el canto de las sirenas que ningún ser humano puede resistir Odiseo, como sabemos, cuando su barco cruza tranquilo frente a la fatídica isla, ordena a sus compañeros que lo amarren al mástil y remen con cera en los oídos. Mientras reman tranquilos con cera en los oídos cuando su barco cruza frente a las fatídicas sirenas cuyo canto ningún ser humano puede resistir, sus compañeros, como sabemos, amarran al mástil a Odiseo para que lo oiga sin peligro de que se arroje al mar para alcanzar la isla. Amarrado al mástil del barco mientras las sirenas como sabemos cantan en su isla con los oídos tapados con cera, Odiseo oye el tranquilo remar de sus compañeros sin peligro de echarse al fatídico mar que ningún ser humano puede resistir. Para no arrojarse al mar a la vista del mástil en pos de los tranquilos compañeros de Odiseo, las

cantadoras sirenas para quienes los seres humanos, como sabemos, son irresistibles, se amarran a su isla mientras oyen sin cera en los oídos los fatídicos remos del barco. Por no resistir el fatídico canto de sus remadores compañeros que, como sabemos, no son lo que se dice sirenas sino todo un mástil en el oído, Odiseo se arroja tranquilamente al mar tan pronto como su barco cruza frente a una isla. El fatídico Odiseo a quien, como sabemos, las sirenas lo arrojan fuera de sí, cada vez que el barco cruza frente a una isla nos pone cera en los oídos y pide que lo amarremos al mástil por si llegara a oír su canto y nosotros, sus compañeros, ¡con ganas de arrojarlo al mar mientras remamos tranquilos! Cuando les ponga de nuevo la fatídica cera en los oídos me arrojarán mis compañeros del barco, con o sin sirenas, cansados ya, como sabemos, de su Odiseo, del mar tranquilo, los remos, el mástil, las islas y el bel canto.

FALTA DE AVIONES

Vivimos durante muchos años cerca de un aeropuerto. El sonido de los aviones que despegaban y aterrizaban se había vuelto tan familiar que, concentrándonos un poco, podíamos identificar algunos vuelos. Había uno que mi padre no dejaba de señalar, el de American proveniente de Chicago. Ahí viene, decía al oírlo, y sus hijos verificábamos la exactitud de su afirmación porque el nombre de la aerolínea de cada avión era visible desde las ventanas de nuestra sala. Nunca se retrasa, añadía con satisfacción. Se cree que vivir en la proximidad de un aeropuerto afecta el sistema nervioso, pero no es cierto. El tráfico aéreo, si es continuo, actúa como un filtro que repele una amplia gama de sonidos menudos e irritantes. Se crea una campana acústica protectora, como pudimos comprobar cuando nos mudamos de ahí, pues durante los primeros meses no podíamos dormir en nuestra nueva casa por la falta que nos hacía el paso de las aeronaves. De día, nuestras palabras, que se recortaban perfectamente audibles, parecían dichas por otros, como si actuáramos en una obra de teatro. Las cosas entre mis padres empeoraron, ahora que sus pleitos ya no eran

atenuados por la atronadora admonición de los aviones que se aproximaban a la pista. Mientras a orillas del aeropuerto no duraban más que unos pocos minutos, ahora se extendían interminablemente. Acabaron por cruzar sólo las palabras necesarias, cosa que los hijos agradecíamos, y toda la casa se sumió en un silencio angustioso. Un sábado, luego de otra pelea violenta, mi padre me pidió que lo acompañara en el coche. Estuvo manejando aparentemente sin rumbo, pero adiviné adónde nos dirigíamos. Llegando al aeropuerto subimos al mirador a ver los aviones que aterrizaban y despegaban. Hasta ese día yo sólo los había visto cruzar sobre nuestras cabezas. Ahí viene, dijo señalándome uno que estaba bajando. Era el American proveniente de Chicago. Miró su reloj y repitió su frase: «Éste nunca se retrasa». Lo miramos con las caras pegadas al vidrio hasta que desapareció de nuestra vista. Entonces me agarró de la mano y nos fuimos.

HACER MALETAS

Viajo con cierta frecuencia y durante mucho tiempo, como la mayoría de las personas, hice la maleta el día antes del viaje o pocas horas antes de salir, hasta que me di cuenta de que era una costumbre pésima, no sólo porque en la maleta que se hace a última hora suelen faltar prendas importantes que hay que sustituir apuradamente con otras que no son de nuestro gusto, sino porque el pendiente de la maleta nos carcome desde una semana antes. Uno cree que está nervioso por el viaje y en realidad el núcleo de la angustia reside en la preparación de la maleta. Deberían inventarse viajes con maleta incluida. Llega uno al aeropuerto y, junto con el pase de abordar, le entregan una maleta arreglada de acuerdo con sus gustos y necesidades. Que otros decidan cómo nos vestiremos durante el viaje. De regreso, se devuelve la maleta a la compañía de aviación y se va uno a su casa tan campante como salió. Los viajes serían mucho más llevaderos. Así que para no cargar con la angustia de la maleta empecé a prepararla con una semana de antelación, pero cerrar una maleta con tanto anticipo acarrea problemas, ya que se guardan en ella prendas y accesorios de los que no podemos

prescindir en nuestro trajín diario. Me puse entonces a comprar más ropa y accesorios de los que necesitaba. Si me gustaba un suéter compraba dos iguales, uno para mí y otro para ese otro yo que se iba de viaje a cada rato. Con ese costoso sistema duplicativo podía cerrar una maleta varios meses antes del viaje. En una ocasión llegué a olvidar una maleta hecha seis meses antes y me fui de viaje con otra más reciente. Cuando me acordé, ya estaba en el avión. Ahora ya no preparo la maleta de acuerdo con el viaje, sino que preparo el viaje de acuerdo con la maleta que tengo lista. Cada maleta preparada me muestra tarde o temprano cuál es su destino más idóneo. Así debería hacerse siempre. Llega uno al aeropuerto con su maleta, se la revisan y le asignan un vuelo. Entonces, hacer maletas dejaría de angustiarnos. Sin saber adónde nos llevará, ¡qué emoción elegir cada prenda, cada accesorio!

QUEDARSE DORMIDA

Una amiga me contó que en una ocasión se quedó dormida en brazos de un chico mientras hacían el amor, cosa que el chico tomó como una afrenta, y no se vieron nunca más. Estaba agotada, me dijo mi amiga, y de repente, tendida sobre su cuerpo, se me cerraron los ojos. Le dije a mi amiga que de haber sido yo el chico habría tomado aquello como un halago y no como una afrenta, pues no se duerme uno en brazos de cualquiera. Argumenté que ella había depositado en él una confianza absoluta, como un bebé en sus padres, y el chico de haber sido más inteligente lo habría apreciado en todo su valor. Pero hacíamos el amor, dijo mi amiga, que se sentía culpable. Hacer el amor tampoco es cosa del otro mundo, repuse yo, y afirmé que a través del sueño ella le había entregado su intimidad más profundamente que si lo hubiera hecho por la vía tradicional del orgasmo. Mi amiga me miró con gratitud, pero no se veía convencida. Eres víctima de las convenciones, le dije, y ella replicó: «Puede ser, pero a ver, tú que escribes libros, suponte que una mujer que te gusta va a tu casa y tú le das a leer un libro tuyo mientras te metes a la regadera, luego sales del baño y la

mujer está dormida en el sofá con tu libro abierto en las manos. ¿Te gustaría?». Me quedé callado un rato recreando la escena, y contesté: «Sí, me gustaría, o no me disgustaría, sería como si se hubiera dormido en mis brazos». «¡Sí, pero del aburrimiento!», replicó ella al bote pronto. Volví a quedarme callado. «Vale, del aburrimiento, ¿y qué? Un libro tiene el derecho de aburrir a su lector. Hay páginas soporíferas en *La montaña mágica* y es un gran libro». «Pero tu libro no es una novela de setecientas páginas, sino un delgado volumen de cuentos», contraatacó ella. «No importa. El adormecimiento como quiera que sea crea un vínculo; el libro descansa sobre el pecho del durmiente, aguarda con paciencia su regreso, deja de ser una abstracción», dije yo. Me miró escéptica. «Ojalá me hubiera dormido en tus brazos, eres un santo», exclamó. «Me habría encantado», le dije.

UN ACUERDO

Luego de tanto tiempo hemos llegado a un pacto. Antes de acostarme les dejo unas migajas en un plato y ellas, por su parte, limitan su número a una docena de individuos y restringen su radio de acción a la mesa de la cocina. Este acuerdo nos ha costado meses de ensayos y ajustes. ¿Cuántas de ellas habré matado en ese lapso? Más de doscientas, una cifra que aun para su especie no es irrisoria. Hubo momentos en los que llegar a un acuerdo parecía imposible. Luego, mientras yo reducía su número a dimensiones aceptables, fueron entendiendo. Después de una matanza memorable se ausentaron un par de días y cuando reaparecieron, estaban considerablemente diezmadas, si bien todavía en una cantidad que excedía mis posibilidades. Se lo hice entender matando a la mitad del nuevo contingente, pero dejando viva a la otra mitad, en contra de mi costumbre de aniquilarlas por completo. De ahí en adelante no he tenido necesidad de matar a ninguna. Salen en escuadras que no exceden los quince individuos, un número que me hace sentir acompañado y no me produce ansiedad. Ignoro si son siempre las mismas. Supongo que se turnan, porque no dejan de

ser excursiones peligrosas. Puede que un día despierte de mal humor y al ver su hilera sobre la formaica de la cocina, las mate a todas sin pensarlo. He aprendido a mirarme desde su óptica y cuando recién despierto entro en la cocina, me veo a mí mismo enorme como un cíclope. Me han otorgado una dimensión mía que ignoraba. Supongo que durante unos segundos aguardan mi reacción y sé que nunca bajan la guardia. Unas pocas se atreven a subir por mi mano, sin pasar jamás de la muñeca. Algunas murieron por cruzar esa frontera y por lo visto aprendieron la lección. Las migajas que les dejo son demasiado valiosas como para que echen a perder todo por una cuestión de venganza. Al fin y al cabo cuido mi nido como ellas el suyo. Me gusta que me visiten y que se retiren en orden a media mañana. No tenemos mucho que decirnos, pero podemos convivir. Ayer, que cumplimos un mes de nuestro acuerdo, les dejé un terrón de azúcar en el plato.

DOBLE VIDRIO

Aislantes térmicos y acústicos, las ventanas de doble vidrio ejercen sobre mí una intensa fascinación. Pocas cosas me emocionan tanto como la súbita desaparición del ruido exterior cuando se cierran. Se produce una suerte de alto vacío, que podría llamar el «efecto Nautilus», pues debe de ser en un submarino donde esta sensación de clausura profunda se logra a plenitud. Recuerdo esta frase leída en alguna parte: «Los submarinistas aborrecen el ruido». También lo aborrecen los escritores, o mejor dicho, la escritura; de hecho, un escritor puede escribir en medio del ruido y a veces hasta lo necesita, pero la escritura es incompatible con él; lo que ocurre es que un escritor logra aislarse del ruido que lo rodea y éste le sirve en la medida en que lo obliga a concentrarse en lo que escribe. Porque lo que escribe, lo escribe en silencio. La ficción necesita doble vidrio. El estilo es la capacidad de aislarse, la expulsión del bullicio exterior. La sensación de pobreza estilística que experimentamos al leer unos textos mediocres se reduce en el fondo a una sensación de clausura incompleta, de abrigo defectuoso. Los primeros cuentos surgieron alrededor del

fuego y el fuego es la mejor clausura frente a la naturaleza. Los animales que se ocultan en madrigueras y que incluso pasan una temporada hibernando en ellas, lo hacen en condición de ocultos, siempre a un paso de ser descubiertos, nunca del todo abrigados; como si dijéramos, sin estilo. No poseen el fuego, que es el abrigo completo, el único capaz de proporcionar no una guarida, sino un habitat. A él le debemos la ficción, que es la clausura suprema, la separación definitiva de las bestias. Amo los dobles vidrios como amo la ficción y percibo en ésta esa especie de alto vacío y de interrupción del girar del mundo que producen los dobles vidrios al cerrarse. Los escritores somos submarinistas. La escritura, que es ficción aun cuando no lo parezca, ha inventado el silencio y la inmersión en profundidad. Cuando se cierra una ventana de doble vidrio nace un jardín.

EL LECTOR VAMPIRO

Entre las creencias relacionadas con la brujería está la que prescribe como eficaz antídoto contra una bruja echar de noche un gato muerto en la puerta de la propia casa. La bruja se inclinará sobre el animal para contar sus pelos, tarea que la tendrá ocupada hasta que aclare y entonces se la podrá atrapar. Parece ser un rasgo de los amos de la noche la compulsión del recuento. También los vampiros al chupar la sangre de sus víctimas se enfrascan en una tarea de, por así decirlo, saneamiento profundo. Y muchos lectores se comportan igual. Aunque no les guste el libro que están leyendo no lo sueltan hasta acabarlo. No tienen en la mano un libro sino un gato muerto, y no pueden librarse de su hechizo. Cuentan cada una de sus malditas palabras, víctimas de la misma compulsión totalizadora que comparten brujas y vampiros. Lo cual no es extraño, siendo la lectura una actividad fundamentalmente nocturna, aunque se haga de día. El que lee, abandona la realidad por la escritura; el penetrar en el recinto sellado de lo escrito lo vuelve ciego frente al mundo, en su alma se hace de noche y él se convierte en otra criatura que no puede dejar nada inconcluso. Es un

imperativo de la noche que lo que se empieza en ella debe acabarse en ella, pues de noche no hay sombras reparadoras, resguardos donde ocultar algo que pueda retomarse más tarde. Toda ella es una sola sombra. Por eso, mientras los días se vinculan entre sí, cada noche es única. Como tal, la noche es el ámbito de las tareas de un solo aliento, de las asimilaciones últimas, de los compendios, y el libro es el compendio por excelencia, el animal muerto por antonomasia, hacia el cual nos inclinamos para olvidarnos de nosotros, tal como las brujas y los vampiros, exánimes por naturaleza, chupan a sus víctimas para olvidar que están muertos. Sumergido en su libro, en el recuento absorbente de palabras, el lector, irreal y nocturno como ellos, aguarda paciente, aun del peor libro que cayó en sus manos, aun de sus páginas más muertas, el sorbo iluminador y la frase que todo lo aclare.

CARRIL DE ACOTAMIENTO

Me escribe con frecuencia una persona que firma con el nombre del protagonista de una famosa novela. Muy bien escritos, sus correos delatan a alguien culto e inteligente, y no he sentido la necesidad de preguntarle su nombre real, ya que la calidad de lo que escribe compensa el que oculte su identidad. Al fin y al cabo escribe desde un anonimato inocuo, que no utiliza para difamar a nadie ni para pedirme favores. Podría perfectamente firmar con su nombre lo que escribe y, sin embargo, por alguna razón, prefiere usar un pseudónimo. ¿Tendrá un nombre ridículo? Creo más bien que tiene miedo de escribir, porque teme exponerse a las críticas, empezando por las suyas propias, así que ha optado por escribir a medias, utilizando una identidad ficticia. Si fracasa, no habrá fracasado él sino su yo postizo. Tal vez escribe con ese yo postizo mientras espera el momento de empuñar la pluma de verdad y escribir con su yo «auténtico»; usa un pseudónimo mientras tantea el terreno. Pero resulta que su yo postizo escribe cada vez más, mejor y más a gusto. ¿Se habrá dado cuenta de ello su yo «auténtico», su yo paralizado? ¿O ese yo no se toma en serio lo que hace el

postizo porque lo considera un ejercicio de calentamiento en espera de que él, el verdadero, salga de su sopor? En este caso lo mejor es que las cosas sigan tal cual, o sea que el yo profundo siga sumido en su letargo y el yo postizo, el único de los dos capaz de escribir, prosiga su quehacer en una posición replegada, más humilde pero efectiva. El yo profundo jamás despertará del todo y, si lo hace, es probable que no haga nada relevante. En todo escritor hay un yo así, genuino e infeliz, incapaz de algo digno de nota. Uno se hace escritor el día en que encuentra un yo postizo que viaja modestamente en el carril de acotamiento para no despertar al otro, el que ocupa el carril central. Hacerse escritor es deslizarse hacia el borde, volverse un tanto anónimo y escurridizo, menos genuino y profundo, que es el precio principal que hay que pagar en este oficio.

SÓCRATES

Cuando tenía cinco años tomé mis primeras clases particulares para aprobar un examen que debía exonerarme de cursar el primer año de primaria, puesto que a esa edad ya sabía leer y escribir. Las tomé con la madre de Giovanni, un amigo nuestro que en realidad no era amigo, ya que su meningitis de nacimiento lo había convertido en un retrasado mental. La casa de Giovanni era un departamento amplio y sombrío y su madre vivía en un estado perpetuo de depresión a causa de la enfermedad de su único hijo. De sus labios escuché por primera vez la palabra «Sócrates». «¿Sabes qué decía Sócrates?», me preguntó una tarde, y respondí: «No sé, pero debió de decir muchas cosas». No se rió, ni siquiera sonrió, y comprendí más tarde que me veía como un enemigo. Ante sus ojos yo era uno más de los niños crueles que se burlaban de Giovanni cuando él bajaba a la calle con su flamante bicicleta. De ser por ella, no me habría dejado entrar a su casa, pero tenía que darme clases particulares obligada por la necesidad. Yo no había comprendido que Giovanni no estaba en sus cabales y cuando asomaba su cabezota en el estudio y se me quedaba viendo con una

sonrisa alelada, le devolvía la sonrisa sin malas intenciones, pero su madre debía de creer que lo hacía para burlarme y seguramente me maldecía para sus adentros. Recuerdo cómo abría mi cuaderno al empezar la clase: pasaba con fuerza el puño cerrado sobre la unión de ambas caras hasta dejarlo totalmente extendido, como quien doma a una criatura rebelde, y en ese gesto parecía condensarse toda su amargura. «Sócrates decía: "Sólo sé que no sé nada". ¿Sabes qué significa?» Respondí que no lo sabía. «Significa entre otras cosas que todos somos iguales», dijo. Pasé el examen exitosamente y mi madre quiso que fuera a despedirme para agradecerle sus atenciones. Me abrió, recibió las flores que le había llevado y me dio las gracias, pero no me dejó entrar. «¿Sabes qué decía Sócrates?», me preguntó. «Que todos somos iguales», contesté, y en ese momento Giovanni asomó su enorme cabeza y se rió desaforadamente.

UN DESMAYO

Está entre los recuerdos más nítidos de mi infancia. Salía yo corriendo de no sé qué escondite mirando hacia atrás y, al volver la cabeza, todo se oscureció de golpe, caí de espaldas semiinconsciente y alcancé a darme cuenta de cómo me llevaban cargando a mi casa, donde poco a poco volví en mí ante la cara angustiada de mi madre. No he vuelto a desmayarme desde entonces. Lo que determina las inclinaciones de una persona son hechos de índole muy diversa y, en mi caso, mi inclinación por la escritura debió de iniciarse con ese desmayo infantil. Me explicaron después que la colisión con la pobre señora no había sido muy fuerte y que había perdido el sentido debido al shock del golpe. Recuerdo aún el color de su falda y sobre todo la sensación de ingravidez al ser llevado en andas en medio de un vocerío confuso; una sensación nada angustiosa, en la que me veo separado del suelo, liviano como una pluma, con los pies hacia delante. Este último detalle no carece de importancia. No me transportaron de reversa sino con la vista al frente, algo que tal vez fue decisivo en la formación de mi carácter. Tal vez, si me hubieran cargado con la cabeza en primer término, de

espaldas al sentido de la marcha, sería una persona distinta de la que soy. Sin embargo, entre mis sueños más recurrentes hay uno en el que estoy volando justamente en esa postura, bocarriba y de espaldas al sentido del vuelo, como un nadador de dorso; una forma anómala de volar, no beligerante, en la que reaparece la sensación de ingravidez de ese lejano episodio, sin duda el más místico de mi vida. El hecho de que no me llevaran como a un herido, con la cabeza abriendo camino al resto del cuerpo, sino con los pies al frente, como antes llevaban en una litera a los pachás, convirtió mi desmayo en una experiencia de vuelo. Mis rescatistas no podían saber que al imprimir ese sentido a la marcha estaban marcando mi espíritu, sensibilizándolo hacia lo aéreo y lo contemplativo, y quizá este libro no existiría de haber elegido ellos el sentido contrario.

VENAS Y ARTERIAS

Normalmente el corazón bombea sangre a las arterias a alta presión, mientras que la sangre que regresa por las venas viaja a baja presión. Un colchón de capilares actúa como amortiguador o zona neutra entre las arterias a alta presión y las venas a baja presión. Si las venas y las arterias estuvieran conectadas directamente, las venas no resistirían la alta presión de las arterias y terminarían reventando. Así, la salud del sistema cardiovascular descansa en los finos capilares cuyo cometido es «domeñar» la alta presión arterial. Donde hay capilaridad la presión disminuye, pues lo que era conducido en un único cauce ahora debe fraccionarse en cauces menores. Divide y vencerás, tal es el sencillo lema de toda estructura capilar. La traducción lingüística sólo es posible cuando el idioma nativo tiene la suficiente capilaridad como para resistir el impacto de un idioma extraño y absorberlo en su tejido a través de una red más o menos amplia de soluciones. Sin esa elasticidad, que permite decir una misma cosa de múltiples maneras, ningún idioma puede traducir a otro, pues la verdadera traducción ocurre dentro del propio idioma del traductor y consiste en un

primer abanico de soluciones alternativas, a partir de las cuales se seleccionarán aquellas que encajan mejor con lo que se profirió en el idioma extranjero, en un movimiento que se asemeja al de un bandoneón que se estira hasta su máxima apertura y luego regresa a su posición de inicio. Así, podemos decir que un idioma respira verdaderamente cuando entra en contacto con otro idioma, que lo obliga a desplegar todas sus variables expresivas, pues traducir consiste antes que nada en abrazar, o sea en dilatarse al extremo para recoger hasta la más pequeña partícula extraña que el otro idioma vierte en el cuenco de nuestra lengua, justo como las venas, sabedoras de su fragilidad ante el ímpetu arterial, se sacrifican en un sinnúmero de capilares que van ansiosos al encuentro del alud de sangre y lo reparten equitativamente para apaciguarlo y volverlo legible, amistoso y sangre de la propia sangre.

PARA ELISA

Durante el año que viví en P. como estudiante me hice amigo de una familia venezolana, mis vecinos del departamento contiguo. El padre tenía una beca de su país para estudiar ingeniería en la universidad local, pero sus estudios avanzaban con dificultad y el regreso a Venezuela se postergaba año tras año. La pareja tenía una hija que estudiaba piano tres tardes a la semana. Tocaba *Para Elisa*, de Beethoven, y se equivocaba siempre en la misma nota. Cuando a través de la pared yo oía el comienzo de la melodía me ponía alerta, rogando que por fin franqueara aquel obstáculo, pero invariablemente tropezaba en la nota y no había forma de que avanzara de ese punto. La cosa empezó a angustiarme. Me ponía tapones en los oídos, pero era inútil: el sonido del piano se filtraba atenuado, pero no tanto como para no distinguir el atasco de Yumarlin a mitad de la pieza. Mis dedos se crispaban sobre el libro que estaba leyendo, maldecía a Yumarlin y todavía hoy, después de tantos años, cuando escucho *Para Elisa*, algo en mí se pone tenso, aguardando el fatal error. Una tarde su padre me invitó a tomar café y me confesó que le estaba costando sangre sudor y

lágrimas titularse de ingeniero. Había en especial una materia, cuyo nombre me dijo, que no podía aprobar. ¡Dale y dale, y nada! La revelación de la coincidencia me hizo exclamar: «¡Igual que Yumarlin!». El hombre y su mujer me miraron, sin entender. Era demasiado tarde para dar marcha atrás, así que del modo más gentil posible dije que Yumarlin, según lo que podía oír a través de la pared de mi departamento, se atoraba siempre en la misma nota de *Para Elisa*, tal como él estaba atorado en una asignatura de la carrera. Es curioso, dije, y sonreí para quitar importancia a mis palabras. Pero los dos me miraron con consternación, luego la mujer se puso de pie y se retiró a la cocina. De ahí a unos minutos me despedí. Al otro día tocaba clase de piano y ya no escuché *Para Elisa*. Ni esa tarde ni las que siguieron. Tampoco volvieron a invitarme a su casa.

CALIMERO

Volví después de mucho tiempo a la ciudad de mi infancia y, en la calle donde viví, entré en el bar de la esquina con la esperanza de encontrar a un viejo amigo. Treinta años atrás habíamos tomado ahí nuestro último café. Pregunté por él y la dueña del local me dijo que no conocía a nadie con ese nombre. Describí a mi amigo, un tipo bastante inconfundible, y se le iluminó la cara. «¡Ah, Calimero!», dijo, y recordé el apodo que mi amigo tenía desde que lo conocí. La mujer me dijo que era asiduo de ese lugar y su marido añadió: «Si pasa usted mañana a eso de las diez lo encuentra de seguro». Les dije que por desgracia me iba de la ciudad esa misma noche, les pedí un papel y escribí un mensaje de saludo para Calimero. No era verdad que me iba esa noche, pero al oír su antiguo apodo se me habían quitado las ganas de verlo. Un hombre que carga con el mismo apodo toda su vida, en quien el apodo se ha vuelto tan consustancial a su persona que quienes lo conocen han olvidado su nombre; un tal modelo de fidelidad a un solo lugar era en cierto modo mi antítesis y me asusté, porque a los andariegos nos intimidan los que no se mueven nunca del mismo

sitio. ¿De qué hablaría con Calimero? Me veía bombardeándolo de preguntas sobre personas que para él ya no significaban nada, pues la infancia se torna mítica para aquel que se marcha, no para aquel que se queda, que olvida rostros y nombres conforme éstos desaparecen de su vista. No, no tenía caso. «¿Así que usted es su amigo?», me preguntó la mujer. «Desde que éramos niños», respondí, y a continuación dije para darme importancia: «Yo le puse Calimero». Se me aceleraron los latidos, porque era mentira. «¿En serio?», me miró con admiración, como si hubiera dicho: «Yo pinté la Capilla Sistina». Un cliente que leía el periódico levantó la vista para mirarme. Calimero, claramente, era famoso en ese lugar. Me sentí vil al atribuirme la autoría de su apodo. Se lo dirían, a no dudarlo. Por suerte, pensé cuando salí del local, él de seguro tampoco recordaba quién lo había bautizado de esa forma.

EXTINCIÓN DE LOS CONTINENTES

Hasta no hace mucho se podía contar todavía con ellos. Eran de las pocas cosas confiables, cada uno con su forma precisa, sus climas y sus razas. Incluso las dos grandes masas de frío situadas en ambos polos contribuían con su simétrica disposición a transmitirnos un sentimiento de equilibrio general, de abrigo contra la infinitud del cosmos. Uno, pues, nunca se cansaba de reconocer los continentes en los atlas geográficos. Nos habían enseñado que en el principio existió una sola extensión terrestre, llamada Pangea, que se enfrentaba ella sola a la gran masa del océano, una enorme isla dentro de la isla mayor que era el planeta. Cuando Pangea se resquebrajó, se originaron los continentes con sus contornos inconfundibles, y el océano también se resquebrajó en océanos y mares diversos. ¡Cuánto le debemos a ese resquebrajamiento! De haber vivido en una sola superficie amorfa, en un súper continente compacto, nunca habríamos inventado la navegación, quizá tampoco ningún tipo de viaje, y nos habríamos dividido en subespecies cada vez más aisladas. Fue la fragmentación de Pangea lo que nos hizo movedizos, curiosos, adaptables y humanos. Ellos, cuando

aún existían, cuando eran algo más que meras figuras en los mapas del mundo, como ahora, eran a la tierra lo que las nubes son al cielo: formas caprichosas que volvían habitable la dura monotonía de la esfera. Del mismo modo en que una bóveda celeste absoluta, sin nubes, sería invisible, y sólo las nubes la convierten en cielo, así el planeta, gracias a ellos, fue convertido en tierra. ¡Cuántos suicidas no se salvaron porque recordaron en el último momento que existían otros continentes, distintos a aquel que los había llevado a desear una muerte prematura! Esa sencilla verdad los convencía de que la vida podía recomenzar en otra parte, pues ésta fue siempre su función primordial mientras existieron: advertirnos que no todo era lo mismo, que valía la pena moverse y que cruzar un gran mar de agua o de arena o de hielo para arribar a la misma tierra conocida era por fin nacer en esta tierra.

EL MAR EN TODAS PARTES

Cuando era niño creí firmemente que el mar dejaba de producir olas al terminarse las vacaciones. Enterarme de que no era así, de que seguían rompiendo en la playa cuando nosotros estábamos de vuelta a la escuela, me dejó atónito. No podía entender semejante desperdicio de energía y belleza. Las olas eran para mí no sólo la esencia del mar sino el adorno supremo del verano y no podía concebir que siguieran trabajando cuando nadie estaba para verlas. Tal vez, me dije, alguien en la orilla se quedaba vigilándolas mientras nosotros estudiábamos inclinados sobre nuestros cuadernos, alguien se encargaba de no dejar al mar solo y su alma. Pero el daño ya estaba hecho y ahora podía imaginar el mar abandonado a su suerte, idéntico a sí mismo en verano y en invierno, con o sin vacacionistas, y eso significó entender la desolación. ¿Qué es la desolación sino la falta de olas? Lo dijo el poeta: «un mar sin olas, / desolado». Porque un mar cuyas olas no rompen para nadie es como un mar que no las tiene, al revés de aquel que las guarda tan pronto como el último veraneante le ha dado la espalda, que era como yo lo imaginaba de niño. Tal vez ahí comenzó mi ateísmo,

que casi no ha tenido titubeos y en los raros momentos en que los tuvo, me bastó imaginar el mar en ese trance de ser más mar que nunca cuando nadie lo ve, para saber que nuestra vida es como la suya: sin testigos y abandonada a su suerte. De este primer pasmo metafísico debió de venirme mi propensión a buscar el mar en todas partes, presente en cada cosa y objeto, un mar incubado que para permearlo todo ha recogido, en efecto, sus olas. Así, mi creencia infantil no era tan errónea. El mar no está abandonado a su suerte porque cuando le damos la espalda lo llevamos con nosotros y las olas, que de niños creíamos mudas durante casi todo el año, no dejan de trabajarnos en secreto hasta nuestro próximo encuentro con él, y al verlas romper de nuevo en la orilla entendemos atónitos, maravillados, que ninguna rompió durante nuestra ausencia sin que lo supiéramos y que el mar nunca está solo y su alma.

EL TEMBLOR DE TROYA

Ahora sabemos gracias a los arquélogos que lo que acabó con el sitio de Troya fue un terremoto de seis o siete grados en la escala de Richter. El sismo fue providencial para los griegos. Diez años de asedio infructuoso los habían convencido de que Troya era inexpugnable. A los pocos segundos de que la tierra empezara a temblar se oyó un estruendo proveniente del sector oriental: parte de la muralla se vino abajo dejando abierto un gran boquete. El factor decisivo fue la lentitud de los troyanos. De haber colocado prontamente a todos sus soldados en ese punto, formando una barrera apretada de lanzas y flechas, difícilmente los griegos hubieran aprovechado el derrumbe; los albañiles habrían podido rehacer la parte derruida bajo esa protección formidable y, aun con bajas importantes, Troya se habría salvado. Pero los troyanos, adormecidos después de diez años de asedio, no actuaron con prontitud y los griegos se colaron por la brecha. Algunos se dedicaron a la masacre y al saqueo desde el primer minuto; otros, ante los gritos de las mujeres y los niños sepultados bajo los escombros, no dudaron en levantar piedras para salvarlos; otros más hicieron

ambas cosas: rescataron a una mujer y luego la violaron; salvaron a un niño pero para degollarlo en seguida. No hubo órdenes que seguir ni ninguna conducta que acatar, porque los generales griegos habían perdido después de diez años de asedio su ascendente sobre la tropa. Cada soldado actuó según sus instintos y un mismo sujeto podía mostrar en el giro de pocos minutos dos formas de proceder opuestas. No es extraño que casi todas las bajas de los griegos fueron a manos de otros griegos, pues muchos aprovecharon la confusión del asalto para saldar viejas cuentas, durante una jornada demasiado indescriptible y caótica para que la literatura de la época, todavía imbuída de oralidad, pudiera desmenuzarla verazmente, y fue así que Homero, con la pobre retórica a su disposición, optó por inventar un inofensivo caballo de madera que hoy todos celebramos.

LA TAREA

Cursé la primaria en un edificio de aspecto militar en el cual, después de comer, me quedaba en el turno vespertino a hacer las tareas que nos habían asignado en la mañana. Recuerdo una desmesurada que el maestro nos impuso para castigarnos y que consistía en dos resúmenes, la memorización de un poema, varios ejercicios de matemáticas, una lección de historia y el dibujo de dos mapas; todo eso para el otro día. El propio maestro del turno vespertino se compadeció de nosotros. Esa tarde se nos unieron los alumnos de otro grupo de tercero, porque habían tenido que fumigar su salón. El maestro los puso al tanto de la inusitada carga de trabajo que íbamos a despachar en las tres horas siguientes y los conminó a que no nos distrajeran. Recuerdo la calma sepulcral del salón de clase apenas rota por los pasos del maestro vespertino que caminaba entre los pupitres y la expresión de recogimiento de los alumnos del otro grupo, quienes, una vez que terminaron sus deberes, se quedaron mirándonos inmovilizados por la orden de no molestarnos. En cierto modo tuvimos más suerte que ellos, pues abrumados y todo, por lo menos realizábamos una

actividad, mientras que ellos, intrusos en nuestro salón de clase, no tenían nada que hacer. Sólo uno que otro de ellos abrió un libro; casi todos acabaron por dormirse inclinados sobre sus pupitres, con beneplácito del maestro vespertino que después de conminarlos a que no nos molestaran, nos conminó a nosotros a no hacer ruido para no despertarlos. En medio del espeso silencio de aquel salón sobrepoblado nos llegaban de vez en cuando los gritos y las risas provenientes de otra parte del enorme edificio, señales de una vida que bullía lejos, inalcanzable. Aquellos pocos del otro grupo que no estaban dormidos nos miraban con rencor y envidia, pues la enorme tarea impuesta a mi grupo caía con igual o más peso sobre ellos. Nos castigaba parejo, impidiéndonos establecer alguna empatía entre nosotros, la más mínima alianza o el menor gesto de fraternidad.

UN SUEÑO RECURRENTE

Llego al colegio y me avisan que hay examen de matemáticas, el maestro no tardará en llegar y yo no tengo un solo apunte en mi cuaderno porque nunca he entrado a su clase. Ni siquiera me conoce. Pienso hablar con él para que entienda mi situación: poseo un título de licenciatura y otro de maestría, varios libros míos han sido traducidos, he recibido algunos premios e invitaciones al extranjero, estoy casado y mi hijo no sólo tiene una licenciatura, sino una maestría. Por todo ello creo merecerme una calificación aprobatoria en matemáticas. Me conformo con un seis, pues necesito el certificado de bachillerato. Apartado de mis compañeros, todos ellos jovenzuelos más chicos que mi hijo, aguardo a que llegue el maestro, pero el maestro no llega, se retrasa mientras yo repaso en un rincón mis argumentos y contemplo la posibilidad de echarme a llorar, por qué no, con tal de que me entreguen el maldito papel de bachillerato. Por alguna extraña razón pude hacerme de una trayectoria profesional sin él y titularme en la universidad, y ahora estoy aquí aguardando un examen de matemáticas que había olvidado. ¿Por qué lo postergué tanto tiempo? Poseo

un título universitario postizo cuya validez está condicionada a que apruebe este examen. He escrito varios libros, pero nadie los ha leído, pues aguardan el resultado de este examen para hacerlo. Son también libros postizos. Todo, en suma, depende de que apruebe matemáticas. ¿También mi hijo? Él no es postizo, es realísimo. ¿Qué va a pasar con él si no apruebo? ¿Me prohibirán verlo? ¿Le asignarán otro padre? Creí que mi hijo era el examen decisivo, creí que con él pagaría todas mis asignaturas pendientes y por lo visto me equivoqué. Los jovenzuelos, al ver que el maestro no llega, se han retirado, cosa que agradezco. Yo lo seguiré esperando. Mientras, escribiré mi nombre muy despacio y con bonita caligrafía en la portada del cuaderno. Siempre tuve bonita caligrafía. Cuando termine será un cuaderno sin un solo apunte, pero de presentación intachable. No puedo hacer más y tal vez con eso me aprueben.

BUSCAR UN LIBRO

Uno de los libros más entrañables de mi biblioteca había desaparecido. Llevaba semanas buscándolo. Apenas tenía un poco de tiempo revisaba mis estantes y siempre me quedaba la duda de si había buscado bien. Cada vez me llevaba una sorpresa: libros que había olvidado que tenía, otros cuya existencia ignoraba, otros más que hallaba fuera de lugar. Tal vez no encontrar el libro perdido era sólo una artimaña para seguir con esas pesquisas que se estaban volviendo un vicio. Así, para acabar con ellas, le hablé a uno de mis mejores amigos, que siempre encuentra todo, para que buscara el libro por mí. Cuando llegó a mi casa me pidió que me fuera. Si estás tú no puedo concentrarme, dijo. Fui al cine y cuando regresé él ya no estaba, pero había dejado el libro perdido sobre la mesita del teléfono. Lo llamé para darle las gracias y preguntarle dónde lo había encontrado. Contestó que en el segundo librero. Siendo ése su lugar de costumbre me pregunté cómo era posible que no lo hubiera visto. Mientras daba vueltas en la cama sin poder cerrar el ojo intuí la verdad, encendí la luz y volví a llamarlo. Contestó con voz de angustia y le pregunté en qué estante del

segundo librero lo había encontrado. Medio dormido balbuceó que no se acordaba, pero yo insistí, lo acosé a preguntas, y acabó por confesar que unos meses atrás lo había sustraído de mi biblioteca sin avisarme. Si pido prestado un libro no lo puedo leer: tengo que llevármelo, explicó. Le pregunté si se había «llevado» otros y dijo que sí, una docena durante el último año y me los había devuelto todos sin que yo me diera cuenta. Le pregunté qué libros eran y me dijo que no se acordaba bien, porque hacía lo mismo con los libros de todos sus amigos. Me gusta llevármelos, pero los devuelvo sin falta, dijo con vergüenza. Sí, los devuelves a los estantes equivocados y seguramente también al dueño equivocado, dije yo, y colgué. Fui a mi estudio y me pregunté cuántos libros habría allí que no eran míos. Mis latidos habían aumentado de la emoción, puse agua para café e inicié la pesquisa.

ENVEJECER

A los cinco años de edad envejecí por primera vez. Mi calle había sido cerrada al tránsito a causa de las obras del metro y en ella se fue acumulando un montón de herramientas y materiales, entre ellos una tarima de madera que nunca supimos para qué servía. Tenía unos diez metros de longitud por un metro y medio de alto. La usábamos para ganar impulso y saltar, compitiendo para ver quién llegaba más lejos. Ahora me pregunto cómo podíamos saltar con ese impulso y desde esa altura respetable, indiferentes a los raspones y heridas que nos dejaban nuestros aterrizajes sobre el suelo de tierra. Tal vez entre los cinco y los siete años hay una edad especial para caerse. Dura unos cuantos meses o unas pocas semanas, y en ese tiempo nuestra flexibilidad nos hace entablar con las caídas una relación temeraria que se traduce en una sensación de invulnerabilidad y nos proporciona el arrojo de los grillos. Acaba de golpe y yo recuerdo la mañana en la que la perdí. Corría como de costumbre a lo largo de la tarima para tomar impulso, pero a la mitad de la carrera mi alegría se esfumó, cobré conciencia de la magnitud del salto y tuve miedo. Me hice a un lado para que el

niño que venía atrás no me embistiera y miré con envidia cómo saltaba. Él todavía se deslizaba por un tobogán oculto. Todos brincaron menos yo, único viejo entre niños, cobarde entre héroes, despierto entre hechizados. Muchos años después, con mi hijo de unos pocos días de nacido en mis manos detecté el momento preciso en que lo venció el sueño, ya que sus facciones se relajaron súbitamente. Más que dormido parecía haberse retirado a la calma amniótica del estado fetal. Fue la primera y última vez que me fue dado ver aquel relajamiento absoluto. Una semana después me encontraba en la misma situación, sosteniéndolo luego de que mi mujer le había dado pecho, y volvió a dormirse en mis manos, pero ahora una mínima inquietud, un encogimiento casi imperceptible impidieron aquella asombrosa distensión de unos días antes, y supe que mi hijo de quince días de nacido había empezado a envejecer.

FLUIDEZ

Fue su manera de poner las comas. Le daba a leer mis textos que ella puntuaba como si cada punto y cada coma les fueran dictados por Dios. Traté de rebelarme. La fluidez, le decía, con tantas comas acabas con la fluidez. Se quedaba en silencio, sonreía y, a lo mucho, replicaba con un «Es tu texto, tú decides». Pero yo no decidía nada, acababa por darle la razón en todo. ¿Qué es la fluidez, al fin y al cabo? En la escuela, cuando el maestro nos pedía nuestras impresiones de lectura sobre algún libro, decíamos invariablemente: «Tiene un estilo fluido», y la respuesta lo dejaba satisfecho. «Estilo fluido» era una máxima incontrovertible como «Dios es bueno». Todos los escritores tenían un estilo fluido. ¡Qué tonto debí de parecerle a ella defendiendo la fluidez de mis textos, como si la literatura fuera una subdivisión de la hidráulica! Ella nunca pronunció la palabra fluido o fluidez, pero ponía comas en lugares recónditos que volvían el camino de la frase más pedregoso, y le otorgaban una credibilidad que antes no tenía. Cuando corregía sus ojos se concentraban como un cazador que vislumbra la presa. Era tímida, pero en esos momentos se volvía un ave rapaz y

temible. Una vez plasmada en la hoja, su puntuación, que podía parecer en extremo escrupulosa y casi pusilánime, se volvía inatacable. Viniste al mundo a poner comas, le dije una vez. «Sí, las tuyas», contestó sin mirarme. Tenía razón. Antes de conocerla yo conocía las comas, pero no las mías. Mis amigos, que nunca la vieron corregir, no lograban entender que yo hubiera dejado a Susana por una correctora poco agraciada como ella. «Me dio un estilo», les decía. «Te embrujó, que es distinto», decían ellos. «Puede ser, pero me enseñó a embrujar a mi lector», replicaba yo. Sus comas cambiaron no sólo la respiración de mis textos, sino mi respiración corporal. Un estilo, si no es puro maquillaje, te cambia la vida. Y el estilo surge de la puntuación, sobre todo de las comas. Sus comas terribles, casi gotas de plomo en la página, me abrieron los ojos, y nunca se lo agradeceré bastante.

ALAMBRES RETORCIDOS

Patrizia Cavalli, la poeta italiana, refiere que de niña tenía la habilidad de abrir cualquier armario, cualquier puerta o cajón de los que se hubiera perdido la llave. «Ignoro cómo hacía: me inspiraba, / no era ciencia sino devoción», escribe en un poema alusivo titulado «La guardiana». Le bastaba introducir en la cerradura unos alambres retorcidos y entrecerrar los ojos para, «oyendo absorta como un rezo», alcanzar el «gatillo» oculto del mecanismo. Confiesa en el mismo poema que esa habilidad le sirvió de adulta para escribir poesía. Las cerraduras fueron su «ejercitación» para hacer versos. Leer a Cavalli sería muy saludable para aquellos poetas a quienes nunca les ha pasado por la cabeza que la hechura de un poema puede entrañar una dificultad real, de esas que a menudo nos vencen y nos obligan a retirarnos sin haber conseguido nada, como puede ser el abrir una cerradura sin llave. Muchos de los poemas que se escriben actualmente carecen de una mínima sensación de dificultad, como si a su autor no lo hubiera rozado ni por un instante la duda de no poder escribirlos. La idea de la poesía entendida como faena, como apuesta, como jugada que

puede o no resultar ganadora, está del todo ausente de gran parte de la poesía que se escribe hoy. Los poemas parecen más fruto de una decisión que de un golpe de suerte. Con calma y empeño el poeta llevó a cabo su ejecución, y con eso se dio por satisfecho. Parecen dictados de poemas más que poemas, o sea son poemas escritos no como quien sale a buscar el poema, sino como quien fabrica el poema que le dictó su conciencia. Ahora bien, la conciencia es sorda; actuar a conciencia es actuar con determinación, o sea con los oídos tapados. Esa poesía parece haber sido escrita sin oírse a sí misma. El dictado, de hecho, exime de oír. También exime del fracaso. Sería bueno que en los talleres de poesía se les diera a los alumnos unos fierros retorcidos para entrenarlos a abrir cerraduras. Aprenderían a oír, a entrecerrar los ojos, a aguardar con devoción, a calibrar el pulso y, sobre todo, a fracasar.

LA HERIDA Y LA CUEVA

Filoctetes tiene una herida en la pierna que supura un líquido apestoso y le arranca unos gritos espeluznantes. Los aqueos, que navegan rumbo a Troya para rescatar a Helena, deciden abandonarlo en una isla desierta porque no pueden cargar con ese inválido que turba la paz del ejército. En su isla Filoctetes se convierte en un Robinson Crusoe, con una diferencia fundamental: Crusoe, sano y emprendedor, coloniza su isla hasta volverla confortable; Filoctetes, paradigma del resentimiento, vive en una cueva cuidando su herida que no se cierra y maldiciendo a los aqueos que lo abandonaron en ese páramo desolado. Pero muchos años después un oráculo anuncia que sin su arco mágico, regalo de Heracles, los aqueos no podrán ganar la guerra, así que hay que ir por él y llevarlo a Troya por las buenas o por las malas. La dura labor de persuasión corre a cargo de Neoptolomeo, el hijo de Aquiles, que fracasa ante el odio acérrimo que siente Filoctetes por los aqueos. Sólo la aparición de una divinidad, Heracles, el dueño original del arco, que lo amonesta por su terquedad, lo hará someterse a la razón de Estado y embarcarse rumbo a Troya. Sófocles apunta en su tragedia que

la cueva donde vive Filoctetes tiene dos entradas y la atraviesa el viento. Esto significa que vive en ella no como un animal, sino como un ser humano, pero merced a lo imprevisto. Su herida en la pierna, de la que mana pus sin cesar, imita la cueva, como si otro viento le impidiera cicatrizar, y ambas, la herida y la cueva, lo mantienen absorto en sí mismo, mascullando su dolor y sin perspectivas de alguna mejora. En realidad, se está afinando en la isla como el arma letal que es, decisiva para ganar la guerra. No «amuebla» su isla, como Robinson Crusoe, que ha cerrado sus heridas y por eso puede someter a la naturaleza que lo rodea, sino que vive en ella en una penuria absoluta. Para los antiguos las islas perdidas no representaban la ocasión de un test tecnológico, sino un paréntesis sagrado. Prosperar en ellas era algo inconcebible. Sólo cabía, como Filoctetes, desangrarse y esperar.

LA HUMILLACIÓN

Con una frecuencia inusual para los parámetros de hoy los personajes de Dostoievski humillan y son humillados. Léase esta frase de *El idiota*: «Gabriel Ardalionovitch no se atrevía a presentarse en ninguna parte a causa de lo avergonzado que estaba por las humillaciones que había sufrido». Es una frase, por la naturalidad con que se profieren en ella palabras como vergüenza y humillación, inimaginable en una novela de hoy. Nuestra sociedad, que enarbola los derechos del individuo y ha hecho de la individualidad un santuario, ha perdido la costumbre de usarlas. Es como si fueran portadoras de una pestilencia insoportable y su sola mención nos toma indefensos. Preferimos palabras menos comprometedoras como discriminación, segregación, injusticia o, a lo mucho, vejación. El caso de un buen novelista como Coetzee es paradigmático. Escribió una excelente novela sobre la humillación y la tituló *Desgracia*. La palabra no hace justicia al libro. La desgracia es un golpe de suerte adverso, una merma de la gracia, pero ser humillados no tiene nada que ver con la buena o la mala suerte. La hija del protagonista, de raza blanca, es violada por unos jóvenes

negros, en un claro acto de deshonra que es al mismo tiempo un acto de adopción de la víctima por parte de sus verdugos. Coetzee ha leído a Dostoievski y sabe que la humillación es un secreto reconocimiento del otro. Se humilla para incorporar, para ingerir, porque el humillado es parte de uno y no se puede humillarlo sin ponerse en su lugar, por eso sólo humilla aquel que ha sido humillado a su vez, o que teme serlo y quizá lo desea secretamente. La humillación mata pero también regenera. En este sentido, todo rito iniciático es una humillación, y la humillación, como ocurre a menudo en Dostoievski, es una forma radical de desprenderse de un yo gastado. Por eso puede decirse que aquel que nunca ha padecido una humillación no se pertenece realmente a sí mismo. Hoy, al cancelarla de nuestra vida, hemos perdido la confianza en una transformación profunda y ésta es quizá nuestra auténtica desgracia.

PURA SANGRE FRÍA

Una noche me asaltaron tres jóvenes en un terreno baldío. Cuando me tiraron al suelo dejé de luchar, pero el más excitado de ellos agarró una piedra y la levantó para pegarme en el rostro. Le dije con un nudo en el estómago: «No es para tanto, ni siquiera puedo moverme, mejor suéltala». La frase, un discreto pedir permiso para seguir viviendo, surtió efecto, él dejó en el suelo la piedra y sus compinches me trataron con inusual delicadeza al despojarme de mis pertenencias. Podría pensarse que me salvó mi sangre fría, pero yo creo que fue puro estilo literario. Algunos años atrás, para ganar una apuesta, interrumpí una misa que se oficiaba para un colegio femenino. Entré en la iglesia y caminé con un nudo en el estómago hasta el altar en medio de una multitud expectante; al llegar ante el sacerdote lo saludé con un gesto de desparpajo y desaparecí en la sacristía provocando una explosión de risa general. El que lograra recorrer el trecho hacia el altar con expresión risueña fue también cosa de estilo literario. Muchos años después entregué a una editorial mi segundo libro de cuentos, firmé el contrato y cuando leí las pruebas impresas descubrí que uno de los seis

cuentos era un cuento fallido. Al otro día, corrigiendo el último cuento comprendí que también era fallido. Me invadió el pánico. Sin esos dos cuentos el libro no existía y se iban a la basura tres años de trabajo. Hablé con el editor, que me dio dos meses para reescribirlos. Me encerré a piedra y lodo, trabajaba doce horas diarias e iba a la cama con un nudo en el estómago. Temía que, si fracasaba, no podría volver a escribir. Era como tener otra vez la piedra levantada de aquel joven, a punto de estrellarse en mi cara, y la multitud de ojos femeninos mirándome en medio de un silencio atroz. Ignoro cómo logré sacar a flote las dos historias. Podría pensarse que fue a base de estilo literario, pero esta vez contaron la sangre fría y el nudo en el estómago, que es como se escriben los cuentos más difíciles, aquellos con los que pedimos permiso para seguir escribiendo, para seguir viviendo.

EL LIBRO EN LLAMAS

Cuando era joven acampé en una playa con unos amigos, y de noche, como es típico, encendimos una fogata. Las pocas ramas que pudimos juntar no fueron suficientes y el fuego empezó a menguar. Para avivarlo agarré una novela que había terminado de leer, arranqué unas hojas y las eché a las llamas. De golpe surgió de la oscuridad una mujer de aspecto nórdico, que me reprendió en un pésimo español y se acercó apresuradamente a rescatar las hojas que se estaban quemando. Las juntó y, apartándose unos cuantos metros de nosotros, se puso a reconstruir el libro en silencio. Durante esa tarea el fuego no tardó en apagarse. Aún la veo, encorvada sobre mi novela con expresión compungida, alisando cada hoja estropeada por las llamas. La detesté, pero me faltó el valor de arrancarle el libro de las manos. Era mi libro, pero, ¿los libros son enteramente de quien los posee? ¿No guardan un estatuto que rebasa la lógica de la propiedad individual? ¿Era ese estatuto supraindividual lo que le había dado a esa mujer la fuerza de ir a rescatarlo de las llamas, como si dijera: mientras un libro no se queme, es de quien lo adquirió; pero, una vez que se arroja al fuego, deja de

pertenecer a su propietario? Entre el fuego y el libro yo había escogido el fuego, la rueda de los amigos, el calor no sólo físico de las llamas sino el fuego que une y nos confunde con los demás; por eso había sacrificado el libro sin pensarlo. Ella, aun sin saber qué libro era, no había dudado en poner a salvo la palabra escrita, que para algunos es sagrada, porque encierra un testimonio intransferible. Todo libro rompe un cerco, pero a su vez nace de él, de una voz que ha sido capaz de volverse un cerco de voces, un murmullo junto al fuego. Yo no sabía si detestar su puritanismo protestante, que endiosa la palabra hecha permanencia, aun a costa de sacrificar el calor elemental de las cosas, o reconocer su valentía; no sabía, es más, no sé todavía después de tantos años si aborrecer a esa mujer surgida de la oscuridad o venerar su memoria.

EL IDIOMA MATERNO

Es un hueso duro de roer. Cuando se cree que por fin nos liberamos de sus palabras, sus giros sintácticos, sus modismos intraducibles a otros idiomas, y que después de tantos años de hablar, soñar, amar e injuriar en otra lengua, uno se ha emancipado de su atadura, resulta que, al igual que esas calcificaciones de materia marina que se adhieren al cuerpo de las ballenas y que semejan enormes quistes, el viejo idioma no ha desaparecido, sólo se ha replegado en ciertas zonas, una de las cuales, quizá la más resistente, es el llanto. No se llora a secas, en abstracto, sino en el seno de una lengua concreta, de ahí que muchos individuos que adoptaron otra lengua, cuando lloran, sienten que lloran todavía en su primer idioma. Así, al dolor que produjo el llanto se suma la congoja de saber que no se han desprendido de su viejo llanto, de su viejo idioma; que siguen viviendo y hablando en materno, lo que es particularmente duro para aquellos que se han aventurado a escribir unos libros en el idioma de adopción, pues temen que tarde o temprano llegará alguien a quitarles la fina cubierta y descubrirá debajo de lo que escribieron el hueso duro de roer, el idioma remoto,

el viejo llanto, y los acusará de no haber hecho más que trasladar palabras de su primera lengua, o sea de haber fingido todo el tiempo. Así, el extranjero más extranjero de todos es aquel que escribe en otro idioma, en virtud de una doble extranjería: la de la escritura, que es una traición al mundo, y la de escribir en una lengua que no es la materna, que es una traición al habla. Pero tal vez en esta traición a la lengua de origen radica la sola salvación posible, el único perdón al que puede aspirar un escritor por haberse apartado del mundo y del habla. Porque todo escritor, bien visto, se hace escritor gracias a esta traición, se aparta de la lengua madre para adoptar una lengua que no es la propia, una lengua extranjera, una lengua sin lágrimas. Se abdica del idioma materno porque se abdica del llanto y se abdica del llanto porque sólo dejando de llorar se puede escribir.

* * *

El idioma materno
se terminó de imprimir en el mes de mayo de 2014
en los talleres de Offset Rebosán,
Av. Acueducto 115, Col. Huipulco Tlalpan
C.P. 14370, México, D.F.

«Hay árboles en los que se apoya un bosque». Dentro de la magnífica obra de Fabio Morábito, que incluye poemas, cuentos, ensayos, traducciones y una novela, escritos en el rigor del silencio, este libro representa uno de esos árboles que sintetizan el bosque en el que se encuentran sumergidos. Si el aprendizaje del idioma materno supone para el hablante la renuncia a ese momento inicial en el que todas las lenguas se abren como una promesa, este libro «nos proporciona a base de lenguaje la salida del lenguaje, el atisbo de la realidad del mundo».

Con el sigilo de un ladrón que entra en una casa por la noche mientras todos duermen, el escritor traiciona a sus semejantes pero es también un centinela que vela su sueño. Desde el primero de los ochenta y cuatro breves textos que conforman este libro, los temas de la traición y de la vocación son los ejes a través de los cuales el autor busca el episodio decisivo que determinó su destino de escritor. Sin ser ni remotamente una autobiografía, impresiona la voluntad de desnudamiento que recorre cada uno de estos textos, empezando por la aceptación de que escribir es una forma de darle la espalda al prójimo.

Con ironía y a menudo con humor, Fabio Morábito emprende en *El idioma materno* un viaje en busca de sus raíces, entregándonos un libro que es también la celebración de nuestra capacidad de escapar de la tiranía del concepto y llegar al límite del lugar en el que el mundo se revela libre de cualquier mirada.



narrativa**sexto**piso

